НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

6 (108) • 2012

ЛИСТОПАД—ГРУДЕНЬ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
E-mail: inst@ethnolog.lviv.ua

ЗМІСТ

Статті

Володимир ДЯКІВ

СПЕЦИФІКА НАРОДНОЇ РЕЛІГІЙНОСТІ УКРАЇНЦІВ В УМОВАХ БІЛЬШОВИЦЬКОЇ ОКУПАЦІЇ 1930-х рр.

Досліджується специфіка розвитку народної релігійності українців в умовах більшовицької окупації 1930-х років. Простежені особливі трансформації релігійного елемента у календарній та родинній обрядовості українців, у сприйнятті народною свідомістю буденних реалій совєтської дійсності, подій часу 1930-х рр. — терору, колективізації, голодомору. Традиційні у своїй основі, розглянуті специфічні прояви народної релігійності водночас надають нові, особливі мотиви, сюжети, образи та інші етнокультурні компоненти відповідно до особливої суспільно-історичної ситуації того часу.

Ключові слова: народна релігійність, чудо, обряд, релігійний рух, духовна творчість.

У виняткою трагічні для українського народу 1930-ті рр. особливого розвитку набували специфічні прояви народної релігійності. Вони були своєрідним продовженням хвилі релігійного руху і пов'язаної з ним духовної творчості українців у 1920-х роках[1]. Тоді, коли поневолене російським комуно-більшовизмом українське селянство шукало рятунку «від лихої дійсности», за словами Олени Пчілки, «в царині мрій, в тому, що утворила давня віра» у надприродні сили [47, с. 43]. З приводу такої потреби українця особливо «у хвилини знесилення, суму, жалю і зневаги» звертатись до вищих небесних сил, до церкви, де можна було «виливати» «свої жалі перед Голгофою» і «набиратися сили й енергії», ще на початку XX ст. зазначав і В. Щербаківський [61, с. 10].

Ці слова влучно відображають і часи української Голгофи 1930-х років. На сьогоднішній час українські дослідники вже чимало зробили для висвітлення затабуйованих у підрадянській науці до 1990-х рр. окремих, дотичних до окресленої теми, питань: репресивної політики комуно-більшовицького режиму у 1930-х рр. відносно українців, вірян, духовенства, селянства. Опубліковано низку архівних і етнографічно-фольклорних матеріалів з цього приводу та відповідних досліджень [43; 10; 35; 16; 3; 27; 49; 9; 45; 39; 28; 51; 29; 33; 58; 11; 32; 13; 37; 36; 57; 40; 64; 62]. А ось, що стосується простеження на основі зазначених та деяких інших, дотичних до запропонованої теми, матеріалів і досліджень специфіки розвитку народної релігійності українців в умовах більшовицької окупації 1930-х рр., то ця проблема ще й досі залишається мало й недостатньо дослідженою в етнологічній науці[2]. Тому тут при вирішенні цієї проблеми спробуємо простежити особливі трансформації релігійного елемента у календарній та родинній обрядовості українців, у сприйнятті народною свідомістю буденних реалій совєтської дійсності, подій часу 1930-х рр. — терору, колективізації, голодомору.

Цікавими є відомості інформаторів з тих часів (1930-х рр.), які порівнюють певні реалії побуту сво-

[1] Питання релігійного руху і пов'язаної з ним духовної творчості українців в умовах більшовицької окупації 1920-х рр. докладніше розглядаємо в інших своїх дослідженнях [21; 22; 19; 26].

[2] Про суспільно-політичні передумови особливих форм народної релігійності в підрадянській Україні 1930-х рр. йдеться в окремій нашій статті [23].

го дитинства (тобто перед воєнними лихоліттями 1914 р.) з пізнішою дійсністю — уже в умовах окупації безбожницької совєтської влади. Скажімо, у розповіді «Сійба», яку записав 10 грудня 1930 р. невідомий збирач від 33-річної інформаторки Уляни Жажки (неписьменної, родом зі с. Добровилля), читаємо: «Як вийде мій батько на поле, положе хреста, що печений з хліба. На середохрестя спечуть із хліба хрест (права середа) і лежить він до сівби. Уранці батько встане, нас троє вже надворі, увійде в хату, всі станемо на коліна, помолимося Богу, а тоді в поле ідемо за хрестом.

Приїде, серед ниви зробе на землі хреста, положе хрест, печення, перехрестиця і каже: «Уроди, Боже, скрізь — і там, де сіяти, і там, де не сіяти».

Посіє, а тоді, як довідаєшся, прийдеш, подивишся, а воно — пшениця як море стоїть!

А теперь! Стук, грюк, з матюками, — тиркають-тиркають, а воно нічого й не роде!» [57, с. 68—69][3].

На цьому прикладі красномовно прочитується згубний вплив тогочасних реалій, подиктованих безбожницькою політикою совєтського режиму, на традиційні устої народу, на вкорінені форми народної релігійності. На середині Великого Посту, у середу на Хрестопоклонному тижні Великого посту, т. зв. «Середопостя», «Середопустє», «Середохрестя», «Хрестці», справді був поширений серед українців, як і серед східних слов'ян загалом (див.: [6, с. 652]), звичай пекти «хрещики» (хрестики з тіста), зберігати їх на печі і потім використовувати при сіянні ярини, з відповідними примовками. Як своєрідний варіант: аналогічне використання при сіянні озимини зерна з різдвяного снопа (діда). Отже, тут спостерігаємо цікавий опис традиційних у календарній обрядовості українців «зажинків», які, за свідченнями сучасного етнолога Корнелія Кутельмаха на основі польових обстежень Українського Полісся і відповідної наукової літератури, вже у 1950-х рр. виконували українці «тільки як данину традиції» [41, с. 207]. А перед тим, тим більше у 1930-х рр., такі традиційні обряди були ще живі у пам'яті народу, хоча вже виходили з ужитку під згубним впливом головно совєтської дійсності.

Під цим впливом виходили з ужитку й інші традиційні обряди, звичаї та народна творчість релігійного сюжетно-змістового спрямування. Так зазнали заборони і репресій у той час (1920—1930-ті рр.) старці (мандрівні жебраки-виконавці), лірники і їх репертуар, що складався в основному з релігійних, християнських псальм. Одночасно деформувався, занепав і майже зник у більшості місцевостей підрадянської України того часу і традиційний виконавський контекст (ярмарок, церковне подвір'я, вулиця) для народних пісень і танців, який використовувався лірниками, старцями, іншими музикантами, дівчатами та хлопцями (див.: [46, с. 32]). Це ж стосується й інших звичаїв та обрядів, наприклад, родинно-побутових, пов'язаних з народженням, хрещенням, весіллям і похороном людини; календарних — різдвяних, великодніх, святкувань Храму, вуличних процесій тощо.

Як показують дослідження, традиційні шлюби, хрестини, похорони, святкування Різдва, Великодня та інших релігійних свят жорстоко переслідувались войовничо атеїстичною владою і якщо й відбувались, то переважно потайки, стараннями самих лише вірян (у тих численних місцевостях, де церкви були знищені або закриті, чи пристосовані під «світські громадські заклади», а духовенство — знищене, арештоване, чи вивезене) і в умовах гострої продовольчої кризи, відсутності будь-яких продуктів харчування. Так, сучасний збирач Антоніна Палагнюк записала від Романа Івана Самсоновича (1924 р. н., у с. Брисі Лохвицького району Полтавської області, жив у м. Києві) про мертву тишу, яка охопила його рідне село у часи колективізації, голодомору, зрештою й «багато років по тому»: «Майже половина села померла. Курей, качок і гусей вже давно було з'їдено. Собак і котів також. Птахів спіймано, де тільки можливо. Жодної тварини не залишилося в селі. Їхні голоси раніше завжди зливалися у гомін, який розносився навкруги. Проте зараз гнітила тиша. Більше того: до голоду люди завжди співали. А в ті страшні роки (й багато років по тому) ніхто

[3] Це видання, на жаль, на нашу думку, не позбавлене певних неточностей, як у передмові, так і викликають сумніви стосовно автентики деякі подані у ньому тексти (зокрема на формальному, мовленнєвому рівні), їхня жанрова атрибуція, а також — недостатньо розпрацьований відповідний паспортизаційний аспект. Водночас вони становлять певну цінність з погляду історико-фактографічного. Саме зважаючи на це тут і далі будемо подекуди покликатися на них. Ці матеріали, як зауважує упорядник, він почерпнув «з колишніх фондів обмеженого користування ІМФЕ АН УРСР» [57, с. 12].

не співав. Не видно було дітлахів, які раніше гралися й кричали на вулицях. Замість буденного, активного, гомінкого життя в село прийшла тиша масової смерті» [46, с. 184].

Подібна думка про занепад традиційних звичаїв та обрядів у той час та загострення гнітючої духовної атмосфери у суспільстві прочитується і в записі Ю. Капустіної у 2003 р. від 94-річної Надії Тимофіївни Гречаної (за чоловіком — Оленич), уродженки села Демидівка Решетилівського району Полтавської губернії, яка пізніше проживала у селі Таранівка Зміївського району Харківської області: «По голоді в нас вже веснянок більше не співали і вишиванок не шили… Сиділи носами підпершися» [14, с. 53]. Підтвердження цьому маємо і в багатьох інших свідченнях очевидців про ті часи, в тому числі і серед числа наших польових записів, зроблених від місцевих старожилів або їхніх родичів у Черкащині[4]. Багато з них з болем згадують, як «активісти» руйнували церкву у селі[5], як виганяли священиків з плебанії (як-от Піддубного Федора, який пішов до сусідів жити і там і правив, і говіти туди приходили, аж поки його «репресірували, забрали»[6]), як переслідували, висилали на Соловки і в тюрми саджали невинних людей — «куркулів», священиків та інших (як, наприклад, місцевого священика Івана Чайку[7]). Причиною міг послужити необережний вислів, як у випадку зі сусідом інформаторки, Степаном, коли, за її словами, на сільських зборах один чоловік сказав: «Навіки буде Ленін в наших серцях», а Степан додав: «А Сталін — де? В печінках?». І не встиг Степан прийти додому, як приїхали і забрали його — і «по сьогоднішній день ні вістки, ні чого, де вони його діли… Це таке було в селі»[8]. Інша інформаторка з переказів покійної матері зазначає, що в ті часи навіть найближчі родичі, сестри могли бути протилежних, ворожих світоглядних переконань (віруючими і «активістами»)[9].

Наступні свідчення і думки місцевих старожилів своєрідно доповнюють наведені міркування. Зокрема, що стосується тогочасних настроїв вірян, які намагалися боронити церкви від руйнувань, не допускали активістів до них, вмовляли не руйнувати. А коли, незважаючи на вмовляння, спротив, крики і плачі місцевих мешканців, церква таки була зруйнована, «тоді вже» люди стали «німі», бо «таке діло», комсомольці «розкидали церкву», а як «нема церкви», то «нема нічого, і всьо, тоді вже люди — німі»[10].

---

[4] Етнографічні матеріали, зібрані 30 червня 2009 р. у с. Луки Канівського р-ну Черкаської обл. від місцевих корінних жителів Чупилки Ліди Федорівни (1939 р. н., освіта 2 класи, колгоспниця) і Коваленко Надії Трохимівни (1922 р. н., освіта 2 класи, колгоспниця); від місцевої корінної жительки Піскової Марії Сергіївни (1922 р. н., освіта 7 класів, колгоспниця); у селі Межиріч Канівського району Черкаської області від Бондаренко (чи Бондаренчихи) Тетяни Федорівни, 1942 р. н. (у с. Ставище, Ставищенського р-ну Київської обл.; у с. Межиріч з 1965 р.), освіта середня спеціальна, медсестра; від корінної місцевої жительки Тищенко Наталії Корніївної (1932 р. н., освіта вища, вчителька біології); 1 липня 2009 р. у с. Тростянець Канівського р-ну Черкаської обл. від Полішко (дівоче Сало) Віри Тімофіївни, 1911 р. н., у с. Тростянець і Павла Дмитровича Полішка 1916 р. н., с. Грищенці Канівського р-ну Черкаської обл.; у с. Курилівка Канівського р-ну Черкаської обл. від Шевченко Ліди Михайлівни, 1938 р. н., у с. Курилівка Канівського р-ну Черкаської обл., («і діди, і батьки звідти»), освіта середня, колгоспниця.

[5] Зап. Володимир Дяків 30 червня 2009 р. у селах Луки від місцевих корінних жителів Піскової Марії Сергіївни (1922 р. н., освіта 7 класів, колгоспниця) та Межиріч від Тищенко Наталії Корніївної (1932 р. н., освіта вища, вчителька біології) і Бондаренко Тетяни Федорівни (1942 р. н. у с. Ставище Ставищенського р-ну Київської обл., з 1965 р. у с. Межиріч, освіта середня спеціальна, медсестра); 1 липня 2009 р. у с. Тростянець Канівського р-ну Черкаської обл. від Полішко (дівоче Сало) Віри Тімофіївни (1911 р. н.) і Полішка Павла Дмитровича (1916 р. н. у сусідньому селі Грищенці цього ж району); та багато інших.

[6] Зап. Володимир Дяків 30 червня 2009 р. у с. Луки Канівського р-ну Черкаської обл. від місцевої корінної жительки Піскової Марії Сергіївни (1922 р. н., освіта 7 класів, колгоспниця).

[7] Зап. Володимир Дяків 30 червня 2009 р. у с. Луки Канівського р-ну Черкаської обл. від місцевої корінної жительки Коваленко Надії Трохимівни (1922 р. н., освіта 2 класи, колгоспниця).

[8] Зап. Володимир Дяків 1 липня 2009 р. у с. Курилівка Канівського р-ну Черкаської обл. від Забоєнко (дівоче Ярової) Віри Данилівни, 1928 р. н., у с. Курилівка Канівського р-ну Черкаської обл., освіта 5 класів, колгоспниця.

[9] Зап. Володимир Дяків 30 червня 2009 р. у с. Межиріч Канівського р-ну Черкаської обл. від Бондаренко (чи Бондаренчихи) Тетяни Федорівни, 1942 р. н. (у с. Ставище, Ставищенського р-ну Київської обл.; у с. Межиріч з 1965 р.), освіта середня спеціальна, медсестра.

[10] Зап. Володимир Дяків 1 липня 2009 р. у с. Тростянець Канівського р-ну Черкаської обл. від Полішко (дівоче

Щоправда, в деяких селах після того, як було зруйновано церкву, місцеві люди ще якийсь час гуртувалися і ходили пішки паломницькими походами аж до Києва[11], вочевидь, до Києво-Печерської Лаври, поки й це не було припинено більшовицькою владою. Тому то, як зі сумом зазначає інформаторка Шевченко Ліда Михайлівна (1938 р. н.) зі села Курилівка Канівського району Черкаської області, попередні, старші покоління людей, на прикладі односельчан, «дуже вірующі були», а вже пізніші, такі як її ровесники і молодші — «то вже не такі, через то, шо тоді, знаєте, же… політика така, бо таке врем'я було»[12].

Збирач Владислав Паскаленко записав від Осадчої Устини Юхимівни (1914 р. н.) у селі Мельниківка Смілянського району Черкаської області: «Після голодовки люди стали чуждаться, і розпад пішов, а потом таке було управління, а потом почали бояться друг друга, а по анонімках судили. Ми з чоловіком одкрито говорили тільки вночі, щоб ніхто не чув, а він був комуніст. Говорити не можна було» [46, с. 118]. Цей же збирач фіксує і від Масла Михайла Павловича (1911 р. н.) у селі Квітки Корсунь-Шевченківського району Черкаської області: «На це воно і йшло, щоб розколоть сім'ю і людей» [46, с. 165].

Подібна духовна атмосфера в українському суспільстві в умовах більшовицької окупації простежується і на початку 1920-х рр., проте у 1930-х під впливом трагічних подій того часу вона набуває особливо гострого напруження. Так, зокрема, Оксана Сапеляк, розглядаючи «голод 1921 року як чинник деформаційних процесів в українській сім'ї», слушно зазначає, що «голодомори в Україні, починаючи із 1921 р., підірвали традиційний уклад української сім'ї (фізичне і духовне її здоров'я), що внесло кардинальні зміни в усі сфери сімейного, відтак національного життя, і донині становить нерозв'язану проблему суспільства» [53, с. 132].

Вже згадані та ціла низка інших матеріалів виразно підтверджують, що народні християнські ритуали у 1930-х рр. були заборонені владою, а їх виконавці жорстоко переслідувались її представниками. За свідченням Мишко Варвари Андріївни (1914 р. н.), яке записала Галина Корнієнко у селі Повстин Пирятинського району Полтавської області, «хрестили, як піп був, а як не стало попа, то не хрестили. Забороняли хрестити після колективізації. Забороняли в церкву ходить. Активісти не допускали до праці тих, хто ходив. Нишком хрестили» [46, с. 287, 279]. Антоніна Палагнюк записала від іншої інформаторки, Сінкевич Олени Володимирівни (1925 р. н.) у селі Воловодівка Немирівського району Вінницької області про те, як «один військовий похрестив свою дитину, але хтось із села доніс про це активістам. Вони викликали його, щоб дізнатися про це. Військовий відповів, що не він хрестив дитину, а його теща. Офіцери чи активісти, які допитували, не повірили таким поясненням. Що сталося з військовим, невідомо, але двох наступних дітей він уже не хрестив» [46, с. 279].

Незважаючи на офіційну сувору заборону і переслідування влади, цей обряд хрещення продовжував функціонувати у підпіллі, таємно. У багатьох випадках за відсутності церкви (яка була вже або зруйнована, або закрита чи перероблена під якийсь інший «громадський заклад») і священика (який на той час уже був також знищений або вивезений на заслання, арештований тощо) батьки дитини шукали останнього в інших місцевостях і таємно привозили до себе додому, де й проводився обряд. Хрещення могло відбуватись також в іншій місцевості, де ще були церква і священик, або у церкві, або у хаті священика, куди батьки привозили дитину. Усе відбувалось надзвичайно таємно, під час ритуалу прізвища батьків не називались навіть священикові. Якщо б якийсь представник влади довідався про це, то батькам загрожували неприємності на роботі (не зарахування трудоднів колгоспникам, наприклад), включно зі звільненням, а дитині в майбутньому — не зарахування в училище, технікум, інститут, труднощі з працевлаштуванням тощо. Таким чином часто батьки просили священиків не робити відповідних записів про хрещення у свідоцтво, а коли всупереч цьому та-

Сало) Віри Тімофіївни, 1911 р. н., у с. Тростянець і Павла Дмитровича Полішка 1916 р. н., с. Грищенці Канівського р-ну Черкаської обл.

[11] Зап. Володимир Дяків 30 червня 2009 р. у с. Межиріч Канівського р-ну Черкаської обл. від корінної місцевої жительки Тищенко Наталії Корніївної (1932 р. н., освіта вища, вчителька біології).

[12] Зап. Володимир Дяків 1 липня 2009 р. у с. Курилівка Канівського р-ну Черкаської обл. від Шевченко Ліди Михайлівни, 1938 р. н., у с. Курилівка Канівського р-ну Черкаської обл. («і діди, і батьки звідти»), освіта середня, колгоспниця.

кий запис священик робив, то пізніше це свідоцтво батьки знищували і зверталися до влади з проханням відновити нібито загублені документи. В такий спосіб і дитина була охрещена, і про це не залишалось жодної фіксації (див.: [46, с. 279—280]). Це ж стосувалося і обряду шлюбу (який звівся до громадянської церемонії та підписання документу), й інших релігійних обрядів і таїнств (причастя, сповіді тощо). Вони, порівняно з хрещенням, відбувалися значно рідше, оскільки, імовірно, як припускає Вільям Нолл, не вважались такими ж важливими. Тому «значно менше людей ризикували накликати на себе гнів з боку місцевих активістів і державних міліцейських структур» пошуками священика для проведення цих обрядів і таїнств (див.: [46, с. 280]). До слова, подібна ситуація спостерігається пізніше і на інших українських землях, що були поступово захоплені атеїстичним російським більшовицьким режимом, починаючи з 1939-го року. Як показують дослідження, в тому числі власні польові обстеження автора цих рядків з теренів Вінницької (2002—2004 рр.), Івано-Франківської (2012 р.), Черкаської (2008—2010 рр.), Львівської (з 2001 р.) та деяких інших областей, часто траплялося, коли священик зі зрозумілих причин відмовлявся охрестити дитину у батьків, які жили лише в громадянському шлюбі, відтак переконував на потребі спершу провести обряд церковного шлюбу, а тоді вже хрестив дитину, давав вивід матері тощо[13]. Зрештою, імовірно, не так часто, але все ж таки, на жаль, трапляються такі випадки і в сьогоднішні дні, що вкотре показує, на скільки вагомо було підірвано традиційні основи культурно-побутового життя українців атеїстичною політикою комуно-більшовицької влади.

Із закриттям чи знищенням церкви у підрадянській Україні 1920—1930-х рр., а також навіть там, де церкви ще продовжували функціонувати, було заборонено і припинено традиційне святкування Храму[14]. Це стосується проведення приуроченого до храмового свята ярмарку, де продавались релігійні сувеніри, інші речі, продукти харчування тощо, відбувались виступи музикантів по кутках сіл і на площах, не кажучи вже про богослужіння та багатолюдні процесії, хресні ходи з іконами і хоругвами. Подібні процесії відбувались і в деякі інші святкові дні, метою своєю вони могли мати — вимолення дощу у час засухи чи припинення якогось лиха (скажімо, епідемії хвороби) тощо. Розпочиналась процесія переважно від церкви і прямувала до якогось заздалегідь визначеного місця неподалік від церкви, часто закінчувалась десь поблизу води (на березі річки, озера) і там коло встановленого хреста відбувалось богослужіння. Керував хресним ходом священик, участь брав церковний хор та інші люди, не лише мешканці населеного пункту, прихожани певного храму, а й їхні родичі, знайомі — гості. Святкування Храму відбувалось дуже урочисто, люди особливо готувались до нього, як і до кожного хресного ходу — завершували важливі хатні справи і прибирали у себе по господарстві, вмивалися, охайно святково одягалися тощо.

На початку 1930-х рр., як показують дослідження та свідчення багатьох очевидців, свято Храму та усі процесії були заборонені, замість святкування і участі в богослужіннях людей змушували працювати у колгоспі. Іван Іванович Бібік (1925 р. н.) описав типові події тих часів, коли активісти оголошували про заборону хресного ходу, який мав відбутися, а в конкретний день процесії міліція блокувала входи до церкви та усі дороги в селі, припинявся «рух пішоходів і транспорту»[15]. Інша інформатор Онуфрійчук Надія Яківна (1910 р. н.) описує характерні для 1930-х рр. події, що стосуються проведення Великодніх свят. Оскільки у її рідному селі церква вже була знищена, то вона зі своєю сім'єю та іншими односельчанами добирались до церкви в іншому селі, щоб у Великодній ранок посвятити паски та писанки. Однак на Великодньому богослужінні були присутні і тутешні піонери та комсомольці, які спостерігали за вірянами, а «потім сварили» за участь у цих обрядах, залякували і примушували «взагалі припинити шанувати й дотримуватись християнських обрядів і ритуалів»[16].

За пов'язаність з Великодніми та Різдвяними святами були заборонені і традиційні народні звичаї та фольклорні твори, що, властиво, за своїм змістом часто не були релігійними (як, наприклад, веснянки,

[13] Домашній архів автора.

[14] Церква називалась ім'ям святого, в день якого і проводилось святкування. — *В. Д.*

[15] Записала Віра Зайченко в селі Олешня Ріпкинського р-ну Черкаської обл. (див.: [46, с. 281]).

[16] Записала Валентина Борисенко у смт. Муровані Курилівці Вінницької обл. (див.: [46, с. 281]).

колядки, щедрівки, інші великодні та різдвяні ритуали і фольклорні тексти). За участь у таких святкуваннях батькам місцеве начальство (голова колгоспу, директор школи тощо) погрожувало звільненням з роботи, а на дітей здійснювався психологічний тиск піонерів та комсомольців. За свідченнями багатьох очевидців тих подій, заборона більшовицької влади «була суворою й виявилася безпосередньою причиною того, що традиції ритуалів та пісень слабшали і зникали взагалі» (див.: [46, с. 309, 305—318]). Це ж стосується і похоронних та поминальних обрядів у 1930-х роках. Так, скажімо, звичай оплакування чи «плачу» за покійним найбільше поширеним був на Полтавщині. Подекуди похоронні обряди у хатах виконували т.зв. «мандруючі священики». Водночас переважно поховання та поминання уже з початку 1930-х рр. проводили самі селяни, часто потайки, оскільки «перебували під суворим наглядом з боку влади, й за ними стежили» [46, с. 299, 296—305].

Відбувалось загалом переслідування вірян і церкви, арештовували й висилали, часто вночі, що особливо впливало на психологічну напругу людей. Це, своєю чергою, впливало на функціонування своєрідної народної релігійності у той час. Яскравим свідченням такої думки можуть послужити, зокрема, спогади Марії Павленко, яка була розкуркулена у 1929 р. і вивезена на заслання: «Зараз же стали виносити вузли з речами й харчами. Я впала тоді перед образом Матері Божої і тихо, тихо промовляла:

— Покрий нас, Божа Мати, чесним Твоїм омофором! Охорони нас від всякого зла! Потім я піднялась з колін, зняла з стіни своє благословення, що ним мене благословляла на шлюб моя мама, витягла з образу шкло, і взяла образ з собою. Комсомольці з мене сміялися, але я не звертала на те уваги [...]. Мама дуже плакала, голосила і все нас благословляла, молила Бога, щоб Господь послав нам здоров'я і терпіння. Вона благала нас і наказувала, щоб ми не відрікалися від своєї Православної Віри, щоб ми не впали в безбожність, а як молоді роками, перенесли всі страждання, що їх посилає Господь. На прощання мама сказала:

— Нехай з вами буде Бог!

З тим материнським благословенням сіли ми на підводи й рушили в невідому дорогу [...]. Плакали й прощалися. А мама співала:

— З нами Бог, розумійте народи й коритеся, бо з нами Бог!

А комсомольці били її за це прикладами. Мама дуже плакала, але співати не переставала» [48, с. 26—27].

Наведені спогади влучно показують специфіку вилонювання особливих форм народної релігійності українців в умовах більшовицької окупації 1920—1930-х рр., зокрема, їх функціонування, антибезбожницьку, протиокупаційну ідейну спрямованість у пов'язаності з репресивною політикою більшовицької влади. Простежується тут традиційне почитання ікони Богородиці (мамине благословення, втілення батьківської Православної Віри), яку наші предки зазвичай першочергово вносили до новозбудованої оселі (хати), освячували разом з новобудовою, зберігали її на найпочеснішому місці — покуті, благословляли нею своїх нащадків і передавали у спадок своїм наступним поколінням. Так, скажімо на Івано-Франківщині відомо про те, як одного разу іконою Богородиці жінка відвернула пожежу від хати[17].

У наступних рядках цитованих спогадів згадуваної Марії Павленко, що стосуються уже її перебування на засланні, прочитується думка про те, як у 1930-ті рр. продовжують розвиватися ці особливі, знані і раніше, проте пристосовані до новітніх реалій, форми народної релігійності: «Була у мене ікона Божої Матері, мамине благословення. Я її повісила на стіні в курені, і на ній завжди був почіплений рушник. Бувало, що такий сум огорне душу, так заболить серце за дітьми, — що лише читаючи Св. Євангелію, заспокоїшся. Одного дня всі були на роботі, а мама пішла збирати мох. Я сиділа в курені й читала Св. Євангелію [...]. Випадково я глянула на двері й побачила старенького дідуся, що пригнувся і увійшов до куреня. Він став перед образом Божої Матері і голосно читав Акафіст до Пресвятої Матері Божої, а я стояла, слухала й плакала. Він обернувся до мене й сказав: «Дорога й рідна сестриця! Не бросай своє отцовське й материнське благословення, молись і носи з собою, яка б не була тяжка твоя жизнь, носи цю ікону і не кидай, бо благословення материнське з дна моря визволяє і при всяких бідах допомагає». З цими словами він вийшов з куреня» [48, с. 35].

[17] Домашній архів автора.

Тут простежуємо міграцію мотиву рятівної батьківської (материної) молитви у географічному аспекті і відображення та функціонування його у конкретних підневільних умовах більшовицького режиму — на засланні у далекій Вологді. Власне цей мотив — традиційний і широко представлений в українській народній культурі і творчості. Про високий авторитет батьків у сім'ї у період 1920-х років (до колективізації) свідчать багато старожилів з різних місцевостей України. Наприклад, з приводу одруження: «Батька не могли ослухатися. Як батько сказав — це все»[18]; «[...] батько сказав: «Не надо!» — все, і конец. Батьків слухали»[19].

Відображення цього мотиву рятівної батьківської (материної) молитви простежуємо у думі про чудесний порятунок козаків від загибелі під час морської бурі:

То як стали словами промовляти,
Отцеву і матчину молитву споминати, —
Став Господь милосердний їм помагати,
Стало Чорне море утихати;
То так-то утихло,
Ніби не гуляло.
(Дума про «Бурю на Чорному морі» [18, с. 133]).

Подібно, але в дещо іншій формулі, це виражено в історичній пісні «В Царіграді на базарі», де продана братом сестра «Отця-неньку спом'янула, в свою землю жить попала», та багатьох інших творах. У 1920-х же роках цей мотив особливо трансформувався і по-новому зазвучав у фольклорі чудес:

Там син батька не вважав —
На Спасителя стреляв,
Кров Христову він пролляв
За ввесь мир християн... [38, с. 77].

Такі ідейно-змістові компоненти, що набули специфічного поширення і функціонування у 1920—1930-х рр., є прикметними для інших фольклорних творів, особливо — лірницького світського репертуару. Порівняймо, зокрема, з початком пісні «Про війну», що є типовим зразком таких пісень:

Там син батька зневажає,
Батько сина проклинає [42, с. 41—42, 116].

І. Франко, торкаючись ґенези цього твору на прикладі запису В. Боржковського від поліського лірника Дорофея Карнаухого, у своєму дослідженні «Пісня про правду і неправду» назвав таку формулу «загальною рефлексією на тему ворожнечі між людьми і навіть між ріднею» [60, с. 292; 42, с. 114—115]. Така рефлексія цілком стосується і духовної атмосфери підрадянської України 1920—1930-х рр. (див. також [24, с. 145] та ін.). Тому недаремно у народній творчості того часу набули нового звучання і специфічного розвитку традиційні у своїй основі мотиви та уявлення і вірування про Господнє втручання, покарання за непослух стосовно батька-матері («побиття» отцевої й материної молитви, сліз); нешанування, а то й нищення церков тощо. Такі гріхи неодмінно спричиняють Господню кару [12, ч. 1, с. 20; 56, с. 14, 55, 90—91; 44, с. 345—354, 357—360, 369, 372, 422, 424, 439—440; 31, т. І, с. 34—36, 50—51, 79—83, 106—133, 133—134, 258—259, 331—334].

Загалом для переважної більшості зразків цієї творчості спостерігаємо певну спільність ідейно-змістової спрямованості: їм притаманне своєрідне історичне підґрунтя, чинник, мотивація, специфічна соціально-політична заанґажованість. Особливо це простежується на прикладі релігійних рухів та пов'язаної з ними фольклорної новотворчості 1920—1930-х років. Так, скажімо, незважаючи на те, що один з найяскравіших проявів народної релігійності в Україні 1920-х рр. — релігійний рух та духовна творчість «Калинівського чуда» — були придушені усіма засобами владної більшовицької потуги вже всередині 1920-х рр., проте фактографічний матеріал стосовно цієї теми подибуємо і серед етнографічних записів 1930-го року. Зокрема, місцевий збирач М. Борейко від 36-річного Горобця Зотька Володимировича зі с. Михайлівки Любарського р-ну 4 січня 1930 р. записав поширений у 1920-х рр. сюжет про надзвичайне походження пісенного фольклору чудес: «Кажуть, горав чоловік на полі, та й виграв книжку, а в тій книжці геть усі оці пісні»[20].

У 1920-х рр. простежується трансформація записів цього сюжету на формальному і сюжетно-

[18] Записав Владислав Паскаленко від Масла Михайла Павловича, 1911 р. н., у с. Квітки Корсунь-Шевченківського р-ну Черкаської обл. (див.: [46, с. 109—110, 504]).

[19] Записала Галина Корнієнко від Стрілкова Олексія Івановича, 1911 р. н., у с. Луком'я Оржицького р-ну Полтавської обл. (див.: [46, с. 113, 508]).

[20] Зап. 4 січня 1930 (нерозбірливо. — *В. Д.*) р. М. Борейко від 36-річного Горобця Зотька Володимировича зі с. Михайлівки Любарського р-ну 4 січня 1930 р. [1, арк. 63]; пор. також: [1, арк. 75, 76].

змістовому рівнях. Скажімо, в одну з версій вмонтовується локальна прив'язка до калинівського хреста і на передній план висуваються мотиви передчуття нещасть, лихоліть, Апокаліпсу: «Так горав якийсь чоловік — може із верству від того хреста, то він **вигорав скриньку, а в тій скриньці було** шось **три книжки**. В одній книжці було написано, що **замірок буде (будуть люде вмірати),** а в другій — що **голод буде,** а в третій — що **скоро буде Страшний Суд»** [1, арк. 76][21]. Ці мотиви поширені і в інших оповіданнях на тему «Калинівського чуда» [17, с. 56]. У процесі множення варіантів і версій цих творів простежуємо суттєві видозміни головних персонажів на рівні семантичному: «То як **він (**чоловік. — *В. Д.*) **вийшов у поле** на Пречисту, то прийшов до його старий Дід та й спитав: що тобі **луче** — чи горати, чи лежати, а він сказав — **горати**. То **він там день і ніч горав»**[22] (варіант: сказав **католику,** що **«на православного Спаса орав, —** будеш же ти так працювати до Різдва»). Серед варіантів останньої версії наявні намагання актуалізації шляхом уведення уточнювальних деталей: **«В с. Юровка** (здається) **під Любарем на полі 20/VII-23 р.** — гадюка вчепилася й ссе груди (ніби-то **ту жінку бачили біля калинівського хреста)»** [1, арк. 63, 101, 112; 2, арк. 57] та ін.

Такі сюжети формувалися на ґрунті поєднання давніх традиційних народних релігійних вірувань і культів (шанування П'ятниці, апокаліптичних пророцтв та інших), народних оповідань про орача, творів про незвичайну знахідку, наприклад, про «Голубину книгу» тощо. Це відзначав і Василь Кравченко. Він зафіксував цілу низку поширюваних у той час (1920-ті рр.) чуток та оповідань, в яких прочитуються пророцтва неминучості «Калинівського чуда», пов'язаність цього сюжету з біблійною традицією, з реаліями тогочасної дійсності: заворушення у суспільстві, боротьба влади проти релігії тощо [1, арк. 1—3, 75, 76; 17, с. 56][23].

Отож, як показують дослідження, якщо у 1920-х роках зазначений сюжет про надзвичайне походження фольклору чудес динамічно видозмінювався, розгалужувався на варіанти і версії та активно побутував, то вже на початку 1930-х років подибуємо чи не єдину відому на сьогодні фіксацію його, і то — лише з натяком на затабуйовану більшовицькою владою тему «Калинівського чуда». Водночас уже зі самого цього запису від 4 січня 1930 р. зрозуміло, що цей сюжет і сама калинівська тема були свіжими у пам'яті місцевого населення.

Простежуємо продовження розвитку народної релігійності і в типологічно спорідненому фольклорі, який, хоч і не так активно як у 1920-х рр., та все ж і далі побутує в умовах совєтської дійсності 1930-х років. Зокрема, легендах, в яких прочитується віщування якихось нещасть, пошестей хвороб тощо, як-от, у легенді про трьох Богів і більшовика [57, с. 54—55][24].

Характерно, що у подібних легендах представники влади переважно осуджуються, висміюються, зображені безпомічними перед Господньою силою, як, приміром, і у розповіді «Так і ходять»: «Світилося в церкві — один комуніст каже: «луна», а другий «свічки»... Пішли — так ходять і зараз, і не можуть вийти.

Записано зі слів робітника, що переказав народну чутку, коли був на селах Дніпропетровщини. 1930 р.» [57, с. 62].

Продовжують побутувати і поширені раніше (у 1920-х рр.) псальми. Про це свідчать, зокрема, відомості очевидців тих подій з різних теренів підрадянської України 1930-х рр., що були опубліковані наприкінці XX — на початку XXI ст., а також — власні польові дослідження автора цієї праці, зроблені у 2008—2010 рр. на теренах Черкащини[25]. Так, скажімо, у романі очевидця подій Великого голодомору 1932—1933 рр. Василя Барки «Жовтий князь» натрапляємо на варіант відомої псальми «По святій горі Спаситель ходив» у лірницькому виконанні [5, с. 46—47]. І в наш час подекуди старожили пам'ятають деякі тексти таких псальм, згадуючи їх у контексті функціонування календарної (різдвяної) чи родинної (похоронної) обрядовості 1930-х років [46, с. 302—303, 313] та ін. Наприклад, дослідниця Галина Корнієнко записала від Омельченко Олександри Юхимівни (1905 р. н.) у селі Пронозівка Гло-

[21] Тут і далі виділення наше. — *В. Д.*

[22] Зап. 4 січня 1930 (нерозбірливо. — В. Д.) р. М. Борейко від 36-річного Горобця Зотька Володимировича зі с. Михайлівки Любарського р-ну 4 січня 1930 р. [1, арк. 63].

[23] Докладніше прозовий фольклор «Калинівського чуда» розглядаємо в інших своїх працях [25; 24, с. 150—164].

[24] Докладніше на аналізі фольклору такого змісту зупиняємося в окремій своїй праці [20, с. 101—104].

[25] Домашній архів автора.

бинського району на Полтавщині похоронну псальму «У городі, у Ярусалимі» [46, с. 302—303], а інші дослідники Лідія Лихач і Вільям Нолл зафіксували від Марченко Олександри Федотівни (1912 р. н.) у селі Хутір Гута Канівського району Черкаської області колядку «Ой на Різдво по вечері ходив Христос по оселі» [46, с. 313]. Детальніше ці псальми, які виконувалися у репертуарі фольклору чудес у підрадянській Україні 1920-х рр., розглядаємо в окремій своїй праці [24, с. 45—46, 106—109] та ін. Тут лише зазначимо, що вони, традиційні у своїй основі, особливо функціонували, а подекуди й творились в підрадянській Україні 1920—1930-х рр. у народному середовищі під впливом загострення тривожних настроїв у суспільстві та певних трагічних подій того часу — особливо переслідування вірян і Церкви.

Сюжети, які продовжують побутувати і складатися у 1930-х рр., відображають негативне народне ставлення до реалій совєтської дійсності, до представників влади. У змісті цієї творчості виразно виступає на поверхню народний осуд войовничо атеїстичної політики влади, приміром, що стосується заборони проведення релігійних обрядів, намагання деякі з них витіснити і замінити т. зв. «світськими». Такий ідейно-змістовий струмінь бачимо, зокрема, на прикладі легенд, як-от: про комуністку (варіант: комсомольців), в якої народилась незвичайна дитина — з кінськими ногами та крилами («І ось до цієї комуністки ходили всі люди й кажуть, що це її Бог покарав за те, що вона не вінчалась у церкві» [57, с. 63]); «У м. Полонному у комсомольців уродилась дитина, яка має: хвіст і роги, і телячі ноги, й вагою пуд 30 фунт»[26]).

Вже сама войовничо атеїстична спрямованість політики влади спонукала до народного осуду її представників і пов'язувала їх у народному уявленні та слові з нечистою силою, чому свідченням як згадані зразки фольклору, так і інші, а також — спогади очевидців тих подій. Так, скажімо, у 1930-х рр. була особливо поширена легенда про комсомолку та двох чортів (див., наприклад: [57, с. 60]). А сучасні дослідники Лідія Лихач і Вільям Нолл записали від Воропай Софії Іванівни (разом з Михайловичем І.І.), 1920 р. н., у селі Крутьки Чорнобаївського району Черкаської області цікаву інформацію про її старшу сестру, 1907 р. н., яка всупереч волі чоловіка не вступила до колгоспу, бо не хотіла підкорятися сатані: «І получилось так, що вона зі своїм чоловіком не жила. Коли стали колгоспи, він подав заяву у колгосп, а вона не хоче, каже: «Я сатані не хочу підчиняться, я хочу бути вільною казачкою». І так він покинув її» [46, с. 130, 499].

Відображення уявлення про колгосп як втілення нечистої сили, гріха простежуємо у численних спогадах інших очевидців подій 1930-х рр., а також — 1940—1950-х (на новоокупованих українських землях). Згадувана Галина Корнієнко записала від Зубалій Марфи Кіндратівни (1902 р. н.) у селі Придніпровське Чорнобаївського району Черкаської області про те, що «її мати й свекруха постійно сварились на неї і чоловіка, вмовляючи вийти з колгоспу. Вони казали, що належати до цієї організації є гріхом». За словами інформаторки, «боялись цього колгоспу. Думали, що кончина буде або щось» [46, с. 155, 163]. Ця ж дослідниця від Замогильної Ганни Василівни (1915 р. н.) у селі Котляревське Градизького р-ну Полтавської обл. фіксує згадку про місцевого «куркуля», який «в колгосп не йшов, поки й вмер, а не пішов. Каже: «Я читав Біблію, у Біблії сказано, щоб у колгосп не йшли. Умру з голоду, а в колгосп не піду» [46, с. 161].

Сучасний дослідник Микола Корнієнко записав від Джирми Архипа Яковича (1907 р. н.) у селі Головківка Чигиринського району Черкаської області про те, що було багато таких, як теща інформатора, яка «осталася, не пішла в колгосп, вона сильно була релігійна, вона каже, шо це до чорта ви пішли, а не в колгосп» [46, с. 160]. Цей же збирач зафіксував і від Чуб Федори Оксентіївни про те, що релігійні люди в колгосп не йшли: «[...] на нашому кутку дві чи три сім'ї зовсім не пішли. Моляці були, то не пішли» [46, с. 170].

Стосовно ж подальшої долі тих, хто не хотів і не вступав у колгосп з релігійних переконань згадані інформатори (Архип Джирма, Федора Чуб та Ганна Замогильна) зазначають: «І дожила віка — дев'яносто два годи вмерла (теща Архипа Джирми. — *В. Д.*)»; «Усяк було: і зачиняли їх, і гонили, а не йшли»; «Були такі, що в 33-й год від голоду попухли, а якщо б в колгосп пішли, то були б живі» [46, с. 160, 170, 161].

В наведених та цілій низці інших матеріалів виразно прочитуються прояви народного релігійного

[26] Зап. від ув'язненого в Житомирському «БУПРі Гарбивського Ів. Мик.» 20 лютого 1930 р. [1, арк. 120].

руху опору совєтській колективізації, співчутливе ставлення очевидців та оповідачів до долі активних учасників цього руху. Особливе відображення це знайшло у відповідній фольклорній новотворчості того часу. Скажімо, в легенді «Вогненний стовп»: «Кілька хлопчиків станиці Незлобної пасли в степу овець і заночували. Опівночі, бачать вони, небо освітилося і спускається до них вогненний стовп. Перелякались хлопчики, кинулись тікати, але раптом чують: «Стійте! Передайте вашим батькам, матерям, всім родичам і всім людям, щоби ніхто з них не вступав до колгоспу. Горе буде 59 вступившим! Попалю їх дома, їх скот, їх самих і дітей так, як спалив я землю, де стояв вогненний стовп».

Після тих слів вогненний стовп почав підніматися все вище і вище, поки не зник з очей. Підійшли хлопчики до того місця, де стояв стовп і бачать, що не лише трава, але й земля прогрілася, а на місці стовпа утворилась яма. Кинули хлопчики овець в степу і кинулись вночі в темноті додому, розказали всім побачене і почуте»[27].

У цьому сюжеті бачимо зв'язок зі «Святим Письмом», зокрема, де йдеться про те, як Мойсеєві, який «пас отару тестя свого», з'явився «Ангол Господній у полум'ї огняному з-посеред тернового куща. І побачив він (Мойсей. — *В. Д.*), що та тернина горить огнем, але не згоряє кущ»[28]. Далі, за біблійним текстом, — розмова Господа з Мойсеєм, настанова, як діяти, щоб вивести свій народ з неволі. Отже — простежуються не лише суголосні сюжетно-змістові компоненти (об'явлення з неба у вигляді вогню: вогненний стовп і неопалима тернина, з яких хлопці — пастухи овець, чи пастух — Мойсей — чують слова-настанови), а й суголосна ідейна спрямованість: настанова до дії чи протидії, щоб позбутися рабства.

Тут використано поширений в українській, як і загалом у слов'янській, традиції образ пастуха (пастухів), вівчара, чабана (південно-слов'янське пастир, чобан), який вважається посередником між людьми і потойбічним світом (див.: [50, с. 637]), у «фольклорі виступає в образі покровителя, захисника, чудесного помічника, провідника» [50, с. 641]. Використано і мотив спалювання — «дія, яка в обрядах і ритуалізованій повсякденності має рятівне, очищувально-апотропеїчне і продукуюче значення, обумовлене семантикою вогню» (див.: [4, с. 635]). Пожар «в народних віруваннях часто осмислюється як кара за порушення заборон», скоєний злочин (див.: [7, с. 109—110]).

Порівняємо цю легенду з наступною розповіддю «І почали зганять у колхози» (у паспортизаційних відомостях зазначено: «Записав од Руденко А.П. с. Ко[н]дратовка, бачив і я сам»): «В 1928 році, в октябрі місяці в селі Озірки Більвського району Курської области в остаточку нидорубаного лісу на краю од шляху розцвіла груша та так рясно. Як ниначе облита молоком була. Всі, хто мимо ішов або їхав, дивувались і инші гадали, що це ни пирид добром.

А воно так і получилось: в 29—30 рр. почали заможних кулачить і зсилать, і зганять всих в колхози» [57, с. 95].

Вірування про те, що повторне цвітіння груші (чи інших дерев) віщує лихо (зокрема смерть господаря) поширене і в поляків та інших народів [63, s. 53]. На українському ж грунті воно влучно пристосовується до реалій совєтської дійсності, зокрема умов колективізації кінця 1920—1930-х років.

Розвиток народної релігійності простежуємо і у творенні під впливом новіших подій відповідно зміненого нового фольклору, зокрема, численних легенд про Господні покарання більшовиків, які нищили ікони («На 10-му тижні після Великодня 1930 р. в с. Гехах Коростенського р-ну біля каплички комсомолець стріляв у ікону. Ікона розпалася на двоє, а в комсомольця на тому місці з'явилася рана на тілі»[29]), церкви («То одного, як він розбірав (церкву місцеву. — *В. Д.*), та як кинув на землю, о, то його як кинуло, то взяли в ряднину його, отакого, та одправили в лікарню, то шість місяців лежав він отако зогнутий, отак як оце... То це я сам лічно шо в тридцять восьмому році...»[30]) тощо (див., наприклад: [30; 46, с. 273] та ін.).

Очевидець В. Тахтай-Тарлей, уродженець села Хмелів на Полтавщині, у розповіді про виконання

---

[27] «Огненный столб» (запис. в Гомельській обл. Бурий К.І.) [57, с. 55], подаю в перекладі з російської мови. —*В. Д.*

[28] Явлення Бога Мойсеєві на Хориві [8, Книги Старого Заповіту, Друга книга Мойсеєва: Вихід 3, с. 58].

[29] Зап. від П.В. Кондратюк [1, арк. 112], див. також: «Більшовик та ікона» [57, с. 60].

[30] Записав Володимир Дяків 1 липня 2009 р. у с. Тростянець Канівського р-ну Черкаської обл. від Полішка Павла Дмитровича, 1916 р. н. (у сусідньому с. Грищенці Канівського р-ну Черкаської обл.).

примусового оподаткування у своєму селі у 1930-х роках (яке влада старалася проводити особливо під час християнських свят, як, наприклад, на Святвечір під Різдво у 1932 р. та ін.) згадує про випадок на «червоному току»[31], де відбувався примусовий обмолот відібраного від селян збіжжя: «Одного разу трапилося, що комуніст Соломка, який був у відпустці вдома, вийшов подивитися на цю молотьбу. Він хотів показати приклад, як треба робити, і тому взявся із веселим сміхом подавати у барабан молотарки це чуже збіжжя, оплакане людськими слізьми. Але в короткому часі, мабуть за чверть години, у нього стався розрив серця і він впав. Добре, що при цьому були присутні активісти, а то вигадали би, що хтось із «класових ворогів» вбив цього комуніста. Отже, й поховали його мовчки, як собаку» [54, с. 61].

Подібна думка про Господнє покарання над активістами, які проводили колективізацію, відбирали в людей останні засоби для існування («За ікону торбину з квасолькою заховають, і ту витягнуть, а тоді привозять у комору та цілу ніч гуляють — їдять та п'ють. Це я своїми очима бачила»[32]) відображена і в спогадах багатьох інших очевидців [46, с. 146, 147, 180, 507] та ін. Так, Роман Іван Самсонович зазначає: «[...] що цікаво, майже всі вони в голодні роки померли. Мама казала, що так наказав їх Бог за те, що вони хотіли смерті нашої, а знайшли свою. Під час розкуркулення вони все забирали собі: продукти і одяг. І думали, що так буде завжди, будуть продавати, купувати горілку і пити. Вони були дуже жорстокі. Одну нашу родичку викинули просто через вікно на сніг, бо її розкуркулювали, а вона не хотіла виходити з хати»[33].

Стосовно ж «спалення комуністами церков, каплиць та ікон», то розповіді про це із совєтських часів у традиції східних слов'ян згадує і сучасна російська дослідниця етнолог Т.А. Агапкіна. Вони, ці розповіді, за її словами, «як правило, [...] закінчуються повідомленням про смерть грішників, причому часто також у вогні, від пожару і т. д.» (див.: [4, с. 639]).

Такі та інші розповіді, фольклорні новотвори виникали переважно за гарячими слідами і під впливом відповідних войовничо атеїстичних «діянь» влади, які часто спонукали місцеве населення і до інших форм прояву (чи виразу) народної релігійності: захищати церкви від вандалізму, вартувати біля них, забороняти своїм родичам ходити на танці та атеїстичні лекції тощо. Хоча влада, як показують дослідження, оперативно і жорстоко придушувала подібні прояви релігійного руху.

В наведених та цілій низці інших легенд, розповідей (які ще не встигли належним чином фольклоризуватись), чуток тощо виразно простежується негативне народне ставлення до піонерів, комсомольців, комуністів, до колгоспів і т. п. Бачимо спроби тлумачень несприятливих погодніх особливостей у пов'язаності з трагічними обставинами життя українського народу в умовах совєтської окупації, як, наприклад, у «прикмітах» (прикметах), де зазначається, що від безбожницької «політики» й «сонце захолонуло», «мало тепла і не будеть уже ні весни, ні літа» («записано від говіючих баб слободи Новоселівка на Дніпропетровщині, 1930 р.») [57, с. 63].

Тут прочитується віщування природних катаклізмів, які зазвичай у народному середовищі пов'язуються з віщуваннями інших лих, пророцтвами апокаліптичного характеру. Порівняємо хоча б з прикметами гуцулів, зафіксованими всередині XIX ст.: «Якщо на Василія падає сніг, це має означати неспокій у краю і між цісарями, так само як і вітер у цей день. Війна буде, якщо на новий рік є буря» [65, s. 26].

Серед підлітків невідомий збирач фіксує інше віщування: «Комуністи зараз оббирають багатих, дійде до середніх, а коли зробляться бідні, то всі полізуть до комуни, мов комашня» («записано від дітей 12—14 років. Роз'[є]зд-Рудаєво)» [57, с. 63]. Останнє віщування, як показав час, на жаль, таки й справдилось. Вже у 1930-х роках простежуємо функціонування народної творчості на зразок пісні:

Ходив Ленін по горі,
Сталін — по болоту!
Душив Ленін куркулів,
А Сталін — й голоту! (див.: [54, с. 61]).

---

[31] Був організований серед села Хмелів більшовицькою владою. Туди активісти звозили відібране у селян збіжжя для обмолоту, який примушували виконувати «ненадійних селян, тобто тих, кого комнезами називали куркулями» (див.: [54, с. 60—61]).

[32] Записала Лариса Новикова від Тарасенко Галини Тимофіївни, 1925 р. н., у с. Кручик Богодухівського р-ну Харківської обл. (див.: [46, с. 147, 508]).

[33] Записала Антоніна Палагнюк від Романа Івана Самсоновича, 1924 р. н., який народився у селі Брисі Лохвицького р-ну Полтавської обл., а жив у місті Києві (див.: [46, с. 146, 507]).

Ставлення до різних представників більшовицької влади, починаючи від жовтенят і завершуючи титулованою комуністичною верхівкою, традиційно ще у 1930-х роках серед простого віруючого українського народу було негативним. Вочевидь, далеко не останню роль у цьому відіграла культивована владою і неприйнятна для народу войовничо атеїстична ідеологія. Тому то, мабуть, і натрапляємо на інформацію — запис «від хлопця 12 років в селі Рудківці, 1930 р.» — про те, що «будуть вішать піонерів», бо йому (хлопцеві) «так казали, що хто запишеться до піонерів, того будуть бить». Отже, інформатор закликає — «так не пишіться, хлопці, в піонери» [57, с. 63].

Негативне ставлення до більшовицьких нововведень типу піонерських організацій у той час в народі загострилось, певна річ, і під впливом інших подій. Зокрема, закон від 7 серпня 1932 р. про колоски (введення смертної кари за «розкрадання» колгоспної власності) підняв чергову, нечувану до того часу, хвилю цькування, підозр, доносів дітей на батьків (синдром Павлика Морозова), взаємоненависті між людьми, знущань тощо. Свою частку у цю Каїнову справу ввели і мобілізовані та використані владою (політвідділами) піонери, зосібна вистежуванням і виловлюванням родичів, сусідів та інших «злочинців», доносами і рапортами «на зборах піонерських дружин про досягнуті успіхи в класовій боротьбі» [27, с. 10].

Влада мобілізовувала дітей чергувати на полях. Таких дозорців, за словами Павла Постишева, було понад півмільйона, з яких у безпосередню боротьбу зі «злодіями» вступило 10000 піонерів (див.: [27, с. 10]). Найімовірніше, що якраз такі події й були причиною негативного, ворожого ставлення місцевого населення до «юних піонерів», що й знаходило відповідне відображення у народному слові. Таким було ставлення простих людей до нововведень атеїстичної більшовицької влади. Воно відображено і в народній творчості того часу.

* * *

У той час, у 1930-ті рр., в народному середовищі продовжували ширитись і загострювались апокаліптичні настрої. Зокрема, вважалось, що прийшов на землю звір, прийшов антихрист і нема порятунку. Ці настрої зростали і ширились водночас із поглибленням трагічних реалій дійсності, які змушували голодуючі сім’ї вживати у їжу (див. про це (їжу того часу) докладніше також: [33; 34]) різні сурогати — кукурудзяні качани і стебла, просяне лушпиння, сушену солому, трави, гнилі кавуни і буряки, картопляне лушпиння, стручки акації тощо. І досі на очевидців тих подій, як показують наші польові обстеження, цвітіння акації наводить пекучі спогади з часів Великого голодомору 1932—1933 років[34].

Психологічна напруга суспільства у «граничному» стані між життям і смертю загострювалась і під впливом атмосфери шаленого ідеологічного тиску влади, коли, як влучно зазначає очевидець тих подій Василь Барка, «так повно репету, галасу, ґвалту, мовляв, скрізь ворог і скрізь», «день і ніч кричать, і ревуть, і надриваються, аж вуха всім глушать, кругом повторюють без кінця і краю, і роздруковують без числа в газетах підряд, аж очі сліплять, — тичуть в уха, в очі, в рот, в ніс, що аж очуміли люди», наче на ярмарку «кричать: «Держи!» — і показують на когось, хай народ туди глядить» [5, с. 90].

В такій атмосфері у народі побутували пророцтва, приміром, подорожніх дідів, старців про «сатану і звіра, йому службового, про виконавця і жовту одежу, в якій він князює — при кінці віків, що ось тепер приходить» [5, с. 91], бо віщування ці здійснюються. Такі пророцтва про звіра (сатану, антихриста) подибуємо серед архівних етнографічних матеріалів, опублікованих останнім часом, як, наприклад, про Леніна. На початку тридцятих років місцеві учні мали завдання записати від колгоспників на Луганщині народну творчість про «вождя». Один з них, учень 7 групи О. Скубко зробив такий запис 22.11.1931 р. у с. Новосвітівка: «Одна баба, років із 80, письменна, вірує в Бога, читала Библию і дочиталася, що 1900 року був такий лютий і всім людям був ворог: звір — не птиця і не людина, і не скотина, а сам собі якийсь видимий ворог для людей, звірів та для птиці. І його прізвище можна скласти із 15 сірників. То це вийде прізвище «**Ленін**»!» [57, с. 50].

Сучасний дослідник Владислав Паскаленко записав від Грициної Мотрі Федорівни, 1906 р. н., у селі Грицаківка Білопільського району Сумської області інший варіант цього сюжету: «Я в Євангелії

[34] Домашній архів автора.

читала, що Ленін — дракон і що він должен дєйствувать сємдесят год» [46, с. 160].

Побутування таких розповідей на ґрунті відповідних народних настроїв під час трагічних подій голодомору 1921—1923-х рр. підтверджується й іншим очевидцем їх, письменником Павлом Тичиною, зокрема в поезії «Чистила мати картоплю», де мати з розпуки перед невідступною голодною смертю звертається до рідної дитини-«комуніста»:

Ленін-антихрист явився, мій сину, а ти
проти мене.
Треба боротись: ворог явився [55, с. 363].

Так письменник у поетичних формах влучно відображає суспільну атмосферу 1920-х рр., що була суголосною і особливо загострилась у роки Великого голодомору 1932—1933. Порівняємо, приміром, ще одне свідчення в поетичній формі цитованого автора про голодомор 1921—1923 рр., яке виразно перегукується з реаліями часів Великого голодомору 1932—1933-го:

Загупало в двері прикладом, заграло,
зашкрябало в шибку.
— Ану одчиняй, молодице, чого це ти криєшся
в хаті?
Застукало в серці, різнуло: ой горе,
це ж гості до мене.
Та чим же я буду вітати — іще ж не зварився
синочок... [55, с. 312].

Ясна річ, народне середовище було охоплене містичним страхом, бо не могло сприйняти цієї абсурдної логіки винищення владою своїх же громадян. Тому ширилися чутки і розповіді про прихід антихриста, про наближення кінця світу. При цьому, скажімо, наведений сюжет про Леніна-антихриста варіювався з типологічно подібними пророцтвами і розповідями про Сталіна. Така думка прочитується у спогаді-свідченні очевидця суголосних подій пізнішого часу, 1940-х років, визначного вченого Миколи Жулинського: «Назавжди запам'ятав темний весняний вечір 1947 року — року голоду, снування по хатах мовчазних прохачів із благаючими їжі великими очима, «брянських», як у нас їх називали, — коли я, малий хлопець, зайшов до сусідки Ольги Котило і вона, щільно завісивши вікна ряднами, виклала на столі число 666 із сірників. А потім, перемішавши їх, стала «народжувати» із цієї ж кількості сірників «число людське», імення звіра — **Сталін**. Я занімів, затих, бо вжахнувся. Невже цим страшним звіром, про якого я читав у Євангелії, є той, про якого ми згодом у школі співали:

Із-за гір та з-за високих
Сизокрил орел летить.
Не зламати крил широких,
Цього лету не спинить.

Я нікому про це таїнство народження жахливої істини не розповідав» [27, с. 5].

Люди про це (прихід антихриста, кінець світу) говорили. Пошепки, зі страхом і відчаєм. Народна уява під впливом багатовікової образної біблійної символіки витворювала реальні контури цих містичних злих сил, тим більше, що до цього спонукала і тогочасна ідеологія, відображена у гаслах, типу «Сталін — це Ленін сьогодні», «Голубе мій сизий, мені вже не жити, тобі доручаю справу завершити», «Один сокіл — Ленін, другий сокіл — Сталін» і т. п. (див.: [27, с. 6]).

Доцільно тут навести цитату зі «Святого Письма», зокрема розділ «Антихрист і його пророк: Семиголова звірина звела світ» з пророцької книги «Об'явлення св. Івана Богослова»: «І я бачив звірину, що виходила з моря, яка мала десять рогів та сім голів, а на рогах її було десять вінців, а на її головах богозневажні імена. А звірина, що я її бачив, подібна до рися була, а ноги її — як ведмежі, а паща її — немов лев'яча паща. І змій дав їй свою силу, і престола свого, і владу велику. А одна з її голів була ніби забита на смерть, але рана смертельна її вздоровилась. І вся земля дивувалась, слідкуючи за звіриною! І вклонилися змієві, що дав владу звірині. І вклонились звірині, говорячи: «Хто до звірини подібний, і хто воювати з нею може?»

І їй дано уста, що говорили зухвале та богозневажне. І їй дано владу діяти сорок два місяці. І відкрила вона свої уста на зневагу проти Бога, щоб богозневажати Ім'я Його й оселю Його, та тих, хто на небі живе. І їй дано провадити війну зо святими, та їх перемогти. І їй дана влада над кожним племенем, і народом, і язиком, і людом. І їй вклоняться всі, хто живе на землі, що їхні імена не написані в книгах життя Агнця, заколеного від закладин світу. Коли має хто вухо, нехай слухає:

Коли хто до полону веде, —
сам піде в полон.
Коли хто мечем убиває, —

такий мусить сам бути
вбитий мечем!

Отут терпеливість та віра святих!» [8, Книги Нового Заповіту, Книга пророцька: Об'явлення св. Івана Богослова, с. 288].

Як бачимо, так можна прочитувати і реалії початків совєтської дійсності, зокрема часів влади Леніна. З постаттю останнього, до речі, виразно асоціюється образ звірини, якій пекельний змій дав свою силу, і престола, і владу велику, і уста, що говорили зухвале та богозневажне проти Бога, оселі Його (тобто храмів, монастирів…) та тих, хто на небі живе; і владу «над кожним племенем, і народом, і язиком, і людом».

В наступних рядках пророцької книги «Об'явлення св. Івана Богослова», у підрозділі «Друга звірина помагає зводити світ» цитованого розділу можна виразно прочитати продовження наступу російського комуно-більшовизму з приходом до влади Сталіна («іншої звірини») і утвердження його диктатури на окупованих теренах, у нашому випадку, України: «І бачив я іншу звірину, що виходила з землі. І вона мала два роги, подібні ягнячим, та говорила, як змій. І вона виконувала всю владу першої звірини перед нею, і робила, щоб земля та ті, хто живе на ній, вклонилися першій звірині, що в неї вздоровлена була її рана смертельна. І чинить вона великі ознаки, так що й огонь зводить з неба додолу перед людьми. І зводить вона мешканців землі через ознаки, що їх дано їй чинити перед звіриною, намовляючи мешканців землі зробити образа звірини, що має рану від меча, та живе. І дано їй вкласти духа образові звірини, щоб заговорив образ звірини, і зробити, щоб усі, хто не поклониться образові звірини, побиті були. І зробить вона, щоб усім — малим і великим, багатим і вбогим, вільним і рабам — було дано знамено на їхню правицю або на їхні чола, щоб ніхто не міг ані купити, ані продати, якщо він не має знамена ймення звірини, або числа ймення його… Тут мудрість! Хто має розум, нехай порахує число звірини, бо воно число людське. А число її — шістсот шістдесят шість» [8, Книги Нового Заповіту, Книга пророцька: Об'явлення св. Івана Богослова, с. 288].

Отже, так можна прочитувати і реалії совєтської дійсності, особливо 1920-х, 1930-х і навіть наступних років: нечувана безбожність і жорстокість влади, яка вводила свої атрибути і порядки, заведення комун, артілей, колективізація і виморювання голодом, знищення непокірних, культивування комуністичного способу життя і конкретних «вождів» (Леніна, Сталіна). А читаючи про те, як «вся земля дивувалась, слідкуючи за звіриною! І вклонилися змієві, що дав владу звірині. І вклонились звірині, говорячи: «Хто до звірини подібний, і хто воювати з нею може?»«, не можна не згадати загальновідомі політичні «реверанси» і поступки певних західноєвропейських урядових кіл і лідерів чи то під час подій у 1920—1930-х роках (угода у Брест-Литовську, мовчазне толерування політики більшовицької влади, у тому числі голодоморів 1921—1923 рр., 1932—1933 рр.), чи то пізніше, наприклад, на початку, під час і після Другої світової війни, коли було затоплено у крові Карпатську Україну і брутально потоптано інтереси цілого європейського українського народу!

Тому недаремно у 1930-х рр., як показують дослідження, саме такі фрагменти зі «Святого Письма» у народному середовищі особливо активно функціонували, переказувалися. Підтвердження цьому прочитується і в згадці про ті події, яку записала дослідниця Галина Корнієнко від Синьоока Олексія Івановича, 1911 р. н., у селі Пронозівка Глобинського району Полтавської області: «Той Євангелію читав — забрали, як божевільного, щоб не агітірував» [46, с. 147, 508].

Марія Павленко, яка була розкуркулена і вивезена у 1929 р., згадуючи про нестерпні поневіряння на засланні у Вологді, зазначає у розповіді «Віра підтримувала»: «Але коло мене була моя рідна мама, що також попала на заслання. Вона мене все розважала, читала Біблію і говорила, що за Святим Письмом — все це повинно бути. Повинно збутися, що син буде видавати рідного батька на смерть, брат видаватиме брата, зменшиться віра, угасне надія в людських серцях, охолоне любов до ближнього свого і багато людей тоді спокусяться та проллють неповинну кров. На нашу долю випало все це переживати, і ми маємо терпіти й зносити.

Я й сама читала Біблію й мені ставало легше» [48, с. 29].

До слова, як показують дослідження, в тому числі і наші польові обстеження, подібна ситуація простежується і пізніше, зокрема, у середовищах політв'язнів, вивезених совєтськими «визволителями» із західноукраїнських земель до Караганди, де

продовжувала своє підпільне функціонування народна релігійність українців[35].

А ось, що стосується 1930-х рр., то у народному обігові зазначені фрагменти зі «Святого Письма» часто домислювалися, як, наприклад, у пророцтвах про звіра, «що в злій збиранині твориться. Але напроти нього, з багатьох теж, церква згуртована, як великий голуб. Вороги ж її складаються в подобництві звіра: він з дна морського виходить, це — з життя народів, де всякі хвилі котяться» [27, с. 6; 5, с. 93].

В таких пророцтвах часто розгорталась наближена до реальності картина тріумфу влади звіра: «Виліз він з багна в образі компартії — зразу кинувся на сім'ї людські: розриває їх, бо сказано — звір. І він не останній; будуть зліші. Потім всіх придавить один. Поставить на всякому спокушеному знак: що думати і що робити. Хто відступає — кара! Всіх супротивних йому, але вірних Христу, виклинатимуть і вигризатимуть з ниви життя, вбиватимуть, як чужих птахів — огнем, залізом, голодом; подібно тепер робиться. Погіршає люто при останньому звірі... Скибки хліба не дадуть, коли не покажеться знак на лобі і на долоні, кладений від князя, що при дияволі ходить» [27, с. 6; 5, с. 93].

Вже тоді люди вважали, що прийшов звір, прийшов антихрист у світ до влади і нема порятунку. Підтвердження цьому особливо виразно прочитується у Василя Барки. Він, зокрема, наводить розмову пригніченої наближенням безжалісного лиха персонажа Дарії Катранник зі старою матір'ю. Бабуся віщує наближення горя, бо у «Святому Письмі» написано: «Живемо в кінці часів. Тож антихристи спішать зло довершити. Це з ікон видно; Спаситель на хресті мучиться, а внизу вони, домальовані, скрегочуть, глядячи на безвинного... Люди кажуть, що вкоїться пекельство, аби відзначити дев'ятнадцять віків після розп'яття: так кажуть» [27, с. 10; 5, с. 53].

Перестрашені люди в усьому вбачають знаки оповіщення біди: в біблійному числі 666, у завершенні XIX ст., яке повинне було хай пізніше, але заявити про свій кінець якимось пекельством, в падінні з неба мертвих птахів, у червоному прапорі, який набухає і чорніє від пролитої крові («То тільки видається, що їх прапори червоні, вони темні» [27, с. 11; 5, с. 53]).

Будь-які події гіпертрофувалися, обростали домислами, наповнювалися якимось символічним змістом, деформувалися завдяки усному побутуванню, переказам і прагненню знайти, зрозуміти справжнє значення. Все це відбувалося і особливо загострювалося у суспільній психіці під впливом реалій тогочасної дійсності, зокрема мільйонів смертей: родичів, батьків, дружин, чоловіків, дітей, друзів… Такі події, безумовно, впливали на поведінку та уявлення очевидців, яким довелося оплакувати, часто потайки, стільки смертей. Вони, ці події, зокрема голод і смерть, певна річ, вплинули і на суспільну поведінку та уявлення, на релігійні вірування та звичаї, особливо — у тих умовах переслідування духовенства і вірян, нищення та закриття церков.

Як показують дослідження, в атмосфері загальної тривожної духовної напруги у суспільстві ширилися чутки про різні чудеса, надзвичайні події, пророцтва мандрівних старців, богослужіння за жертви політичних репресій, депортацій, голоду тощо. Так, скажімо, італійський професор Андреа Граціозі, упорядник видання «Листи з Харкова. Голод в Україні та на Північному Кавказі в повідомленнях італійських дипломатів. 1932—1933 роки», у своїй вступній статті до нього «До читачів українського видання «Листів з Харкова» зазначає: «У донесенні від січня 1934 року, приміром, твердиться, що у Вінницькій області стали відправляти більше релігійних служб за «жертви голоду» і поширилися чутки про чудеса. Наприклад, в одному селі «з'явилося двоє невідомих з іконами», які твердили, що у сусідньому селі якийсь чоловік видавав себе за померлого від голоду, який воскрес, і закликав віруючих, а зокрема жінок, які не вступили в колгоспи, щоб вони організували жалобне чування на спомин жертв голоду. Якщо вони організують таке чування, Бог простить народові його гріхи. Інакше настане новий, ще жахливіший голод, після якого не виживе ніхто.

У цих чуваннях, на яких вшановувалася також пам'ять депортованих та інших жертв радянської влади, брали участь сотні людей, посилали делегації в інші села. «У райони, заражені цими проявами, були послані оперативні підрозділи, — насамкінець говорилось у донесенні, — а органам ОГПУ були надіслані інструкції, щоб їм було покладено край» [15, с. 44—45].

Доцільно тут навести думку Івана Франка, який у своїй монографії «Іван Вишенський і його твори»

[35] Дяків Володимир. Матеріали етнографічно-фольклорної експедиції в Рогатинський район Івано-Франківської області. Липень 2012 р. // Домашній архів автора.

(1895) [59] звертає увагу на «епідемічний нахил до чудесного», що особливо проявився в літературі і в настроях українського суспільства у XVI—XVII століттях. «Віра в чудеса, — зазначав він, — існувала у нас і давніше, від самого заведення християнства, і була нерозлучна з самою релігією. У наших списателів і літописців стрічаємо записаних багато «чудесних случаїв», віщих снів, пророкувань, знамен і т. д. Але чудесне являється у них спорадично і, очевидно, не грає важної ролі серед суспільності, в котрій і для котрої пишуть ті автори; можна думати навіть, що ті чудесні случаї були не раз радше тільки виразом спеціального способу видження побожних авторів-монахів, ніж предметом загальної живої віри суспільності. Але з кінцем XVI в. заходить значна зміна. За почином суспільностей західноєвропейських, особливо німецької і польської, обхоплює звільна й нашу южноруську суспільність якийсь дух містичний, якийсь загальний наклін до віри в чудеса і до бачення чудес, якась потреба чудесного на кождім кроці» [59, с. 100]. І. Франко вважав, що ця «потреба чудесного» була викликана особливо релігійним реформаційним рухом у Європі. Але в Україні немаловажну роль відіграло, очевидно, і піднесення національно-визвольної боротьби українського народу в той час, передусім за Хмельниччини. «Розбуджене реформаційною проповіддю, — пише І. Франко, — в масах народних почуття доходило до екстазу, до візій і віщунства. Чудеса перестали бути привілеєм вибраних і святих; тепер трохи не кожний міг бачити, а то й творити їх. Тому загальному настроєві відповідала й література. Тисячі писаних і друкованих свитків і листків розширювали вість про нове чудо, прозою й віршами розказували про явище святого у сні, про появлення ікони, про чудесне уздоровлювання недужих. Масами збігався народ у такі місця» [59, с. 100].

Наводимо ці рядки, оскільки вони добре стосуються також ситуації, що суголосна і предмету нашого дослідження — релігійному рухові і пов'язаній з ним духовній творчості українців в умовах більшовицької окупації 1920—1930-х років. Прикметно, що основним осередком виникнення і функціонування цих специфічних проявів народної релігійності стало Східне Поділля. Саме на його теренах, зокрема Вінниччини знову, як і в 1920-х рр., у 1930-х піднялась хвиля чудес, релігійного руху і пов'язаної з ним духовної творчості, хоча, щоправда, уже не в таких значних масштабах, як раніше, у 1920-х роках. Тоді ж, у 1930-х рр., як і в 1920-х, відбувалися оновлення ікон, прощі до чудотворних ікон.

Сучасний дослідник Володимир Рожко у своїй праці наводить відомості з розповідей старожилів села Монастирок Дзержинського району Житомирської області: «Храм зачинили 1935 року. Місцеві комуністи і комсомольці, незважаючи на плач і благання вірних, розламали іконостас, всі церковні речі — образи, книги, документи, прикраси винесли на вулицю і почали трощити, а тоді це все підпалили...» [52, с. 8]. І далі дослідник слушно продовжує: «За таким чи подібним сценарієм відбулась червона вандея по всіх селах і містах східної Волині, окупованої Москвою» [52, с. 8]. На підставі історичних досліджень, в тому числі і власних польових обстежень, та продовжуючи наведену думку В. Рожка, додамо, що подібне відбувалось і по селах і містах інших теренів України, окупованих свого часу російським комуно-більшовизмом.

З усього видно, що у 1930-х рр. піднялась нова хвиля народного релігійного руху і пов'язаної з ним духовної творчості українців, щоправда, вочевидь, уже не в таких значних масштабах, як раніше, у 1920-х, і в дещо інших формах та з іншими ідейно-змістовими складовими, відповідно до дещо інших суспільно-політичних умов 1930-х років (Великий голодомор, терор і депортації тощо). Спільною рисою цього етнокультурного явища у 1920—1930-х рр. була, перефразовуючи думку Романа Кирчіва, його фольклорна опозиційність войовничому атеїзмові совєтської влади.

Наведений і розглянутий тут матеріал дає підстави для думки, що релігійний рух і пов'язана з ним духовна творчість українців в умовах більшовицької окупації 1930-х рр. були спричинені самим загальним становищем, в якому опинився поневолений народ, зокрема трагічними для нього подіями, суспільно-політичними умовами того часу тощо. Пережиті лихоліття Першої світової війни, польсько-української та російсько-української воєн (тягарі яких, цих воєнних лихоліть лягали головно на простий народ), терори різних режимів (польський, німецький, денікінський тощо), найжорстокішим і найтривалішим з яких став московсько-більшовицький

з його політикою «червоного терору», боротьби з релігією і церквою, з селянством, з жорстокою ліквідацією спочатку українських повстань і бунтів, відтак взагалі інакомислячого населення, із застосуванням терору голодом 1921—1923 рр., далі були голодування 1924—1925 рр. і 1928—1929 рр., з продрозкладками, реквізиціями, арештами, розстрілами переважно простих українських селян, хоч також і загалом усіх інакомислячих (міщан, інтелігенцію, зрештою включно і з партійними чистками своїх же) з метою надійного утвердження своєї влади. Ці події були ще свіжими в пам'яті покоління тридцятих років, а до них додались небачені досі жахіття Великого голодомору 1932—1933 років. Відтак на ґрунті і під впливом цих подій, у цих умовах зростала надія на допомогу небесних сил, творилась і розвивалась своєрідна народна релігійність, яка втілювалась у різних формах. Творились і ширились розповіді, легенди про надзвичайні, чудесні події, персонажами яких виступали представники більшовицької влади (нового порядку: комсомолка, комуніст і т. д.), Господь (чи Богородиця, ангели, святі), звичайні люди тощо. Прикметно, що такі оповідання часто мають характер стилізацій під Святе письмо (Біблію), молитви, богослужбові тексти, пророцтва. Представники нового порядку у цих творах, як правило, висміювалися, зображувалися безсилими і нікчемними перед Господньою силою. Складанню такої творчості сприяли особливо тогочасні реалії: закриття і нищення церков, християнської атрибутики, що часто призводило до сутичок місцевих вірян (головно жінок) з озброєними представниками влади.

Ескалація більшовицького наступу на народну релігійність українців, яка досягла апогею в трагічні часи Великого голодомору 1932—1933 рр. призвела до виняткової напруги українського суспільства, в середовищі якого особливе відображення знайшли форми народної релігійності. Зокрема в усну традицію ввійшли новітні персонажі та відповідні ідейнозмістові компоненти. Вони, зрештою, закріпились і в літературі, зокрема, що стосується того часу та з виразними автобіографічними епізодами, а також у спогадах очевидців тих трагічних подій. Особливе місце у формах народної релігійності тридцятих років займають апокаліптичні акценти.

Загалом селекція, систематизація та осмислення сукупності матеріалів про релігійних рух 1930-х рр. та пов'язаної з ним духовної творчості українців в умовах більшовицької окупації ілюструє продовження попередніх традицій цього явища, демонструє їх неперервність, виступає складовою частиною традиції релігійних рухів українців та пов'язаної з ними духовної творчості. Водночас, і придає нові, особливі мотиви, сюжети, образи та інші етнокультурні компоненти відповідно до нової, особливої суспільно-історичної ситуації того часу. Прикметною рисою цього руху і пов'язаної з ним творчості було виразне містичне забарвлення, оцей, за словами І. Франка, «якийсь загальний наклін до віри в чудеса і до бачення чудес, якась загальна потреба чудесного на кождім кроці» [59, с. 100].

Релігійні рухи і пов'язана з ними духовна творчість українців того часу були придушені жорстокими силовими методами більшовицького режиму, однак продовжували пульсувати в народному середовищі й пізніше, про що свідчать записи з часу і від учасників Другої світової війни про пережиті події того часу та участь у них чудодійної Божественної сили. Отже, було б цікаво і на часі дослідити це, без сумніву, продовження релігійних рухів і пов'язаної з ними творчості українців в умовах більшовицької окупації, традиційні та новаційні елементи цього, ще майже не дослідженого фольклорно-етнографічного явища, специфіку його розвитку та основні причини у той час, особливості його природи, механізму функціонування.

1. Національні архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. — Ф. 15-3. — Од. зб. 239. — 239 арк.
2. Національні архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. — Ф. 15-3. — Од. зб. 240. — 240 арк.
3. 33-й: Голод. Народна книга-меморіал / упоряд. Володимир Маняк, Лідія Коваленко. — К., 1991. — 584 с.
4. Агапкина Т. Сжигать / Т. Агапкина // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — Т. 4: П (Переправа через воду) — С (Сито). — М. : Международные отношения, 2009. — С. 635—639.
5. *Барка В.* Жовтий князь: Роман / В. Барка / передм. М. Жулинського. — К. : Дніпро, 1991. — 266 с.
6. *Белова О.* Крест / О. Белова // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под

общей ред. Н.И. Толстого. — Т. 2 : Д — К (Крошки). — М. : Международные отношения, 1999. — С. 651—658.

7. *Бєлова О*. Пожар / О. Белова // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — Т. 4 : П (Переправа через воду) — С (Сито). — М. : Междунар. отношения, 2009. — С. 109—112.
8. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. — [Б. м.] : Об'єднання біблійних товариств, 1990. — (Книги Старого Заповіту. — 960 с. ; Книги Нового Заповіту. — 296 с.).
9. *Васильева О*. Русская православная церковь в 1927—1943 годах / О. Васильева // Вопросы истории. — 1994. — № 4. — С. 35—47.
10. Великий голод в Україні 1932—1933 рр.: Збірник свідчень, спогадів, доповідей, статей. — Торонто, 1988. — 163 с.
11. Відлуння голодомору-ґеноциду 1932—1933. Етнокультурні наслідки голодомору в Україні / редактори Роман Кирчів та Олег Романів. — Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 2005. — 200 с.
12. *Головацкий Я*. Народные песни Галицкой и Угорской Руси / Я. Головацкий. — М. : В Университетской типографии (М. Котков), 1878. — Ч. 1—2. — 841 с.
13. Голодомор 1932—1933 років в Україні: документи і матеріали / упоряд. Р.Я. Пиріг ; НАН України ; Ін-т історії України. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. — 1128 с.
14. Голодомори в Україні. Причини, жертви, злочинці : матеріали конференції 5 квітня 2003 року / Асоціація дослідників голодоморів в Україні, Харківське обласне об'єднання Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Т. Шевченка. — Харків, 2003. — 60 с.
15. *Граціозі А*. До читачів українського видання «Листів з Харкова» / А. Граціозі // Листи з Харкова. Голод в Україні та на Північному Кавказі в повідомленнях італійських дипломатів. 1932—1933 роки / упорядкування і вступна стаття Андре Граціозні ; передмова Ніколи Франко Баллоні ; переклад з італійської Мар'яни Прокопович ; науковий редактор українського видання Юрій Шаповал ; художники-оформлювачі Б.П. Бублик, В.А. Мурлікін. — Харків : Фоліо, 2007. — С. 15—52.
16. *Даниленко В*. Сталінізм на Україні в 20-30-ті роки / В. Даниленко, Г. Касьянов, С. Кульчицький. — К. : Либідь, 1991. — 141 с.
17. *Дмитрук Н*. Про чудеса на Україні року 1923-го / Н. Дмитрук // Етнографічний вісник. — К., 1925. — Кн. 1. — С. 50—65.
18. Думи / упор. текстів, вступна ст., прим. та комент. Г. Нудьги ; ред. кол.: М. Бажан та інші ; портрети кобзарів О. Сластіона. — К. : Радянський письменник, 1969. — 354 с.
19. *Дяків В*. Ескалація більшовицького наступу на народну релігійність українців на межі 1920—1930-х рр. / В. Дяків // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник / редакційна колегія: З. Білик, Я. Дашкевич, Л. Моравська. — Львів : Логос, 2009. — Кн. I. — С. 799—806.
20. *Дяків В*. Передчуття трагедії голодомору в українському «фольклорі чудес» 1920-х років / В. Дяків // Відлуння голодомору-ґеноциду 1932—1933. Етнокультурні наслідки голодомору в Україні / редактори Роман Кирчів та Олег Романів. — Львів : НТШ. Секція етнографії та фольклористики, 2005. — С. 96—105.
21. *Дяків В*. Релігійний рух і пов'язана з ним народна творчість у підрадянській Україні 1920-х рр.: передумови виникнення та поширення / В. Дяків // Народознавчі зошити. — 2007. — № 1—2. — С. 6—16.
22. *Дяків В*. Релігійний рух у підрадянській Україні 1920-х років / В. Дяків // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник / редакційна колегія: З. Білик, Я. Дашкевич, О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич. — Львів : Логос, 2008. — Книга II. — С. 106—113.
23. *Дяків В*. Суспільно-політичні передумови особливих форм народної релігійності в підрадянській Україні 1930-х рр. / В. Дяків // Народознавчі зошити. — 2010. — Зош. 5—6. — С. 555—565.
24. *Дяків В*. «Фольклор чудес» у підрадянській Україні 1920-х років / В. Дяків. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. — 256 с.
25. *Дяків В*. Фольклорна проза «Калинівського чуда». Проблема сюжетотворення і руху тексту / В. Дяків // Народна творчість та етнографія. — 2006. — № 2. — С. 83—89.
26. *Дяків В*. Форми народної релігійности в підрадянському українському суспільстві 1920-х років / В. Дяків // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. — Т. CCLIX. — Львів, 2010. — С. 273—305. — (Праці Секції етнографії і фольклористики).
27. *Жулинський М*. У світлі віри. Голодомор в Україні та роман Василя Барки «Жовтий князь» / М. Жулинський // Барка Василь. Жовтий князь : роман / передм. М. Жулинського. — К. : Дніпро, 1991. — С. 5—22.
28. *Задніпровський О*. Голод в історії України: короткий нарис (X—XX ст.) / О. Задніпровський. — Донецьк : Український культурологічний центр, 1999. — 88 с.
29. *Заставний Ф*. Демографічні втрати населення України. Голодомори, війни, еміграції / Ф. Заставний. — Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. — 136 с.
30. *Іванникова Л*. Народні перекази про чуда, пов'язані з руйнуванням церков / Л. Іваннікова // Українське народознавство: стан і перспективи розвитку на зламі віків. Міжнародні науково-практичні читання, присвячені пам'яті українського вченого-фольклориста

Михайла Пазяка (1930—1999) / упоряд. О. Петровський, Н. Юсова. — К., 2002. — С. 191—193.
31. Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. — К., 1874. — Т. I. — 336 с. ; 1875. — Т. II. — 166 с.
32. Історія українського селянства : нариси в 2-х т. / упорядкування; автори нарисів, авторські статті: Інституту історії України НАН України. — К. : Наукова думка, 2006. — Т. 2. — 656 с.
33. Їдло 33-го. Словник голодомору / зібрав і упорядкував Олекса Різників. — Одеса : Юридична література, 2003. — 166 с.
34. *Кирчів Р.* Їдло 33-го. Словник голодомору (рецензія) / Р. Кирчів // Відлуння голодомору-геноциду 1932—1933. Етнокультурні наслідки голодомору в Україні. — Львів : НТШ. Секція етнографії та фольклористики, 2005. — С. 187—189.
35. *Конквест Р.* Жатва скорби. Советская коллективизация и террор голодом / Р. Конквест ; пер. с англ. Исраэль Коэн и Нели Май ; под ред. Михаила Хейфеца. — Лондон, 1988. — 620 с.
36. *Конквест Р.* Жнива скорботи. Радянська колективізація і голодомор / Р. Конквест / пер. з англ. Н. Волошинович, З. Корабліної, В. Новак ; літ. опрацювання А. Криштальського. — Луцьк : Терен, 2007. — 456 с.
37. *Косик В.* Підсовєтська Україна між двома Світовими війнами. До 75-ліття Голодомору 1932—1933 / В. Косик. — К. : Українська Видавнича Спілка, 2007. — 48 с.
38. *Кравченко В.* «Псальми», що в 1923—24 рр. співали прочани під час подорожувань до різних чудес / В. Кравченко // Етнографічний вісник. — К., 1927. — Кн. 4. — С. 71—78.
39. *Кульчицький С.* Голоди 1921—1923, 1932—1933, 1946—1947 рр.: схожість і відмінність / С. Кульчицький // Голод 1946—1947 років в Україні: причини і наслідки : матеріали міжнародної наукової конференції. — К. ; Нью-Йорк, 1998. — С. 7—13.
40. *Куртуа С.* Чорна книга комунізму: злочини, терор і репресії / С. Куртуа, Н. Верт, Ж.-Л. Панне та ін. ; переклад з французької Яреми Кравця ; вступна стаття Олега Романіва. — Львів : Афіша, 2008. — 712 с.
41. *Кутельмах К.* Аграрні мотиви в календарній обрядовості поліщуків / К. Кутельмах // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / за ред. С. Павлюка, М. Глушка. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — Вип. 2. Овруччина. 1995. — С. 191—210.
42. Лірницькі пісні з Полісся: Матеріали до вивчення лірницької традиції / записи, впор. та прим. О. Ошуркевича ; нотні транскрипції Ю. Рибака. — Рівне, 2002. — 128 с.
43. Мартирологія українських церков. — Торонто ; Балтимор, 1987. — Т. 1. — 1207 с.
44. *Метлинский А.* Народные южнорусские песни / А. Метлинский. — К., 1854. — 474 с.
45. *Нестуля О.* Доля церковної старовини в Україні: у 2-х ч. — Ч. 2: Кінець 20-х — 1941 рр. / О. Нестуля. — К., 1995. — 216 с.
46. *Нолл В.* Трансформація громадянського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920—30 років / В. Нолл. — К. : Родовід, 1999. — 562 с.
47. *Олена Пчілка.* Українські народні легенди останнього часу / Пчілка Олена // Етнографічний вісник. — К., 1925. — Кн. 1. — С. 41—49.
48. *Павленко М.* Викинуті з гнізда / М. Павленко // Голод 1933 року в Україні: свідчення про винищування Москвою українського селянства / упорядник Ю. Семенко ; вид. 2-ге, доп. — Дніпропетровськ ; Мюнхен, 1993. — С. 25—56.
49. *Пащенко В.* Свобода совісті в Україні. Міфи і факти 20—30-х років / В. Пащенко. — К., 1994. — 249 с.
50. *Плотникова А.* Пастух / А. Плотникова // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — Т. 3 : К (Круг) — П (Перепелка). — М. : Междунар. отношения, 2004. — С. 637—641.
51. Політичний терор і тероризм в Україні. XIX—XX ст.: Історичні нариси / Д. Архієрейський, О. Бажан, Т. Бикова та ін. ; відповід. ред. В. Смолій. — К. : Наукова думка, 2002. — 952 с.
52. *Рожко В.* Чудотворні ікони Волині і Полісся: Історико-краєзнавчий нарис / В. Рожко. — Луцьк : Медіа, 2002. — 352 с.
53. *Сапеляк О.* Голод 1921 року як чинник деформаційних процесів в українській сім'ї / О. Сапеляк // Відлуння голодомору-геноциду 1932—1933. Етнокультурні наслідки голодомору в Україні / редактори Роман Кирчів та Олег Романів. — Львів : НТШ. Секція етнографії та фольклористики, 2005. — С. 122—132.
54. *Тахтай-Тарлей В.* Село Хмелів на Полтавщині / В. Тахтай-Тарле // Голод 1933 року в Україні: свідчення про винищування Москвою українського селянства / упорядник Ю. Семенко ; видання друге, доповнене. — Дніпропетровськ ; Мюнхен, 1993. — С. 58—67.
55. *Тичина П.* Сонячні кларнети: поезії / П. Тичина / упоряд., підгот. текстів, примітки С. Гальченка ; редактор О. Зелик. — К. : Дніпро, 1990. — 399 с.
56. Украинские народные песни, изданные М. Максимовичем. — М., 1834. — 180 с.
57. Український політичний фольклор / упорядкування, передмова, коментарі Є. Пащенка. — К. : Видавець Микола Дмитренко, 2008. — 100 с.
58. Українці про голод 1932—1933: фольклорні записи Василя Сокола / упоряд. В. Сокіл. — Львів, 2003. — 231 с.
59. *Франко І.* Іван Вишенський і його твори / І. Франко // Франко І. Зібр. творів: у 50-ти т. — Т. 30 : Літературно-критичні праці (1900—1902). — К. : Наукова думка, 1981. — С. 7—211.

60. *Франко І*. Студії над українськими народними піснями / І. Франко // Франко І. Зібр. творів: у 50-ти т. — Т. 43: Фольклористичні та літературно-критичні праці. — К. : Наукова думка, 1986. — С. 7—351.
61. *Щербаківський В*. Дерев'яні церкви на Україні і їх типи / В. Щербаківський // Записки НТШ. — Т. LXXIV. — 1906. — С. 10—32.
62. Famine in Ukraine, 1932—1933 / eds. R. Serbyn, B. Krawchenko. — Edmonton, 1986. — 192 p.
63. *Fischer A*. Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego / F. Fischer. — Lwów : Nakładem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1921. — XII s + 439 s.
64. *Mace J*. The Komitety Nezamozhnykh Selan and Structure of Soviet Rule in the Ukrainian Countryside, 1920—1933 / J. Mace // Soviet Studies. — 1983. — № 4. — P. 487—503.
65. O huculach. Zarys etnograficzny / skrślił Leopold Waigel. — Kraków : Nakładem Towarzystwa Tatrzańskiego, 1887. — 38 s. — (Відбитка з: Pamiętnik Tow. Tatrz. — T. XI).

Volodymyr Dyakiv

ON SPECIFIC FEATURES OF UKRAINIANS' FOLK RELIGIOUSNESS UNDER CONDITIOS OF BOLSHEVIST OCCUPATION AT 1930s.

The article brings research-work in specificity of development of Ukrainians' folk religiosity under conditions of Bolshevist occupation at 1930s. Some peculiar transformations of religious element in Ukrainians' calendary and familial ritualism, in perception of everyday details of Soviet reality as well as events of 1930s — terror, collectivization, famines by folk consciousness have been traced in the study. Traditional in their basement those specific manifestatios of folk religiousness at the same time add new, especial motives, subjects, images and other ethnocultural components in accordance with then-a-day socio-historical situation.

Keywords: folk religiousness, miracle, rite, religious movement, spiritual creativeness.

Володимир Дякив

СПЕЦИФИКА НАРОДНОЙ РЕЛИГИОЗНОСТИ УКРАИНЦЕВ В УСЛОВИЯХ БОЛЬШЕВИЦКОЙ ОККУПАЦИИ 1930-х гг.

Исследуется специфика развития народной религиозности украинцев в условиях большевицкой оккупации 1930-х годов. Прослежены особые трансформации религиозного элемента в календарной и семейной обрядности украинцев, в восприятии народным сознанием будничных реалий советской действительности, событий времен 1930-х гг. — террора, коллективизации, голодомора. Рассмотрены специфические проявления народной религиозности, традиционные в своей основе и в то же время приобретающие новые, особые мотивы, сюжеты, образы и другие этнокультурные компоненты в соответствии с особой общественно-исторической ситуацией того времени.

Ключевые слова: народная религиозность, чудо, обряд, религиозное движение, духовное творчество.

Роман ТАРНАВСЬКИЙ

ТОЛОКА ПІД ЧАС БУДІВНИЦТВА В ГРОМАДСЬКОМУ ПОБУТІ УКРАЇНСЬКИХ СЕЛЯН (друга половина XIX — перша половина XX ст.)

У статті йдеться про звичай толоки під час будівництва як форму взаємодопомоги в українській традиційній сільській громаді. На основі матеріалів польових етнографічних експедицій, архівних джерел та інформації наукової літератури автор охарактеризував трудовий та обрядовий етапи толоки під час будівництва серед українців на загальнослов'янському тлі, з акцентом на специфіку будівельних технік на різних українських етнічних землях.

Ключові слова: толока, взаємодопомога, будівництво, громадський побут, українська сільська громада, глиняно-солом'яні вальки, саман, чомур.

Будівництво — одна з найбільш трудомістких і витратних робіт у житті селянина — вимагало взаємодопомоги між представниками сусідської громади, зокрема толоки. Будівництво та ремонт об'єктів громадського призначення здійснювали спільно представники всіх сімей, які жили в межах поселення.

На жаль, взаємодопомога під час будівництва в українській сільській громаді досі не знайшла належного висвітлення в науковій літературі (більшість відомостей розпорошена в наукових публікаціях, присвячених громадському побуту та будівництву). З розвідок, спеціально присвячених взаємодопомозі під час будівництва, назвемо праці польського народознавця Генрика Святковського [68, s. 549—560] та сучасного львівського дослідника українського народного будівництва Ярослава Тараса [58, с. 264—272]. Також не можна не відзначити інформативність відомостей про цей звичай у статтях відомого дослідника українського традиційного будівництва Романа Радовича [46, с. 455—456; 47, с. 84]. У цій статті взаємодопомогу під час будівництва у громадського-виробничому побуті українців охарактеризовано, насамперед, на основі матеріалів польових етнографічних досліджень, здійснених автором упродовж 2005—2010 років.

Взаємодопомога під час будівництва була надзвичайно поширена на українських етнічних землях, в громадському побуті інших слов'янських етносів. Так, на теренах Польщі до звичаїв трудової взаємодопомоги вдавалися під час всіх етапів будівельного процесу: транспортування будівельних матеріалів, копання фундаменту, зведення стін і даху, його покриття, утрамбування підлоги тощо [68, s. 549—560]. На польських етнічних землях був також звичай обов'язково допомагати під час будівництва житла молодятам [40, с. 134]. Російські селяни заготовляли будівельний матеріал, зазвичай, силами лише власних сімей або з допомогою родичів і сусідів, скликаючи «помочи». «Помочью» восени і взимку рубали дерева та перевозили колоди з лісу до села, де вони лежали до березня. В організації робіт під час зведення житла (своїми силами за допомогою «помочан» чи найманих майстрів) була конкретна закономірність. Майстрів наймали в районах із розвинутими відхожими чи кустарними промислами, де селяни мали відповідні заробітки, які давали змогу найняти робітників для зведення житла. Натомість суто в аграрних, економічно відсталіших місцевостях, селяни не мали цієї можливості, а також не від-

чували потреби в наймі робітників, оскільки чоловіки перебували вдома, а тому обмежувалися організацією «помочей» [15, с. 75]. Серед сербів кожний односелець вважав своїм обов'язком допомогти сусіду під час будівництва [63, с. 161]. У болгар ця взаємодопомога відбувалася у два етапи: спочатку споруджували каркас будівлі, згодом скликали «тлаку» (сусідських дівчат, молодих жінок, хлопців) для його обмазування глиною [37, с. 96]. Отже, взаємодопомога під час будівництва у різних слов'янських народів мала свою специфіку.

На українських етнічних землях для будівництва хати господарі скликали толоку, що завершувалася гостиною у старій хаті чи на новобудові [55, с. 253]. На всіх теренах Південно-Західного історико-етнографічного регіону України на будівництво обов'язково наймали одного чи двох майстрів, яким платили за їхню кваліфіковану працю. Переважно за частування та наступний відробіток, на запрошення господаря на будівництво приходили родичі та сусіди. Толочанина, який прийшов першим, господар, подекуди, частував склянкою свяченої води (або вина) і хлібом, а той бажав добра та щастя у новій хаті [23, с. 194].

Особливості взаємодопомоги під час будівництва на різних українських етнічних землях залежали від його техніки, пов'язаної, в тому числі, з будівельним матеріалом.

На Рівнинному Закарпатті будувати «хижу» односельцю допомагали усім селом. Будівництво завжди було пов'язане з матеріальним добробутом селянина. Бідні селяни та селяни середнього достатку могли збудувати хату лише з допомогою своїх родичів і сусідів («громади»), які брали участь у доставленні будівельних матеріалів і власне в процесі зведення споруди [51, с. 88]. Селяни, які мали тяглову худобу, привозили деревину, пісок, каміння тощо. Характерно, що ґазда не платив помічникам, а лише частував їх [67, s. 89—91]. На тих теренах проживання марамароських долинян, де поширилося обмащення стін будівлі товстим шаром глини, скликали взаємодопомогу саме під назвою «толока»: «То коли глину почали місити — то «толока»: куньми місили, ногами місили» (с. Біловарці Тячівського р-ну Закарпатської обл.) [10, арк. 18]. Перечинсько-березнянські долиняни також допомагали один одному перевозити деревину, будувати хату й обмазувати її глиною. Цікаво, що й тут «толокою», відбувалося, найчастіше, обмазування стін глиною [51, с. 88].

На Гуцульщині, Бойківщині та Лемківщині, де переважало зрубне будівництво з кругляків, «плениць» чи брусів з дерев хвойних порід, основні роботи виконували майстри-будівельники [26, с. 24—25; 27, с. 11; 50, с. 262]. Сусіди допомагали виконати певні підсобні роботи. Найбільш розповсюдженою взаємодопомогою під час будівництва на цих теренах було транспортування будівельного матеріалу [1, арк. 81, 84, 124; 22, с. 239—241].

На Бойківщині ґазда, який планував будувати нове зрубне житло, просив односельців допомоги під час перевезення деревини з лісу на місце майбутнього будівництва. Мешканці села, які мали таку можливість, їхали «за добре слово» по дерево й звозили його, а ґазда частував їх, й обов'язково — горілкою [31, с. 10; 32, с. 3]. Допомогти привезти колоди («кльоци») могло прийти до 15 «фірманів» [1, арк. 124; 22, с. 239]. Для транспортування будівельних матеріалів селяни часто вдавалися до супряги (кооперації тягловою худобою), адже тягти колоди одній тварині було важко [1, арк. 72, 80, 118, 124]. На більшості українських етнічних земель допомогти під час цієї роботи вважали своїм громадським обов'язком навіть багаті односельці [61, с. 74].

На Бойківщині, якщо господар купував уже збудовану хату, яку потрібно було розібрати на деревину, чи розбирав старе житло, щоб на його місці збудувати нове, родичів і сусідів скликали «валяти хату» [32, с. 3].

Після звезення будівельного матеріалу на місце будівництва визначали день закладання підвалин («закладщини»,«заклащина», «закладини»). Зазвичай, «заклащина» припадала на суботу чи п'ятницю, й в жодному разі не на понеділок, який вважався важким днем. Це була перша колективна робота під час будівництва — відбувалася толокою за участі мешканців «кутка» села [62, с. 89]. Після закладання підвалин господар частував майстрів і їхніх помічників. Цікаво, що на Бойківщині в давнину це частування робили на передній підвалині, а наприкінці XIX — на початку XX ст. — на столі, поставленому посередині ділянки, призначеної для майбутньої будівлі. Бойки вірили: чим кращою буде ця гостина, тим більше достатку буде у новій хаті [16, с. 163].

Отже, скликання саме взаємодопомоги під назвою «толока» для зведення житла та господарських споруд набуло поширення на тих українських етнічних землях, де відоме будівництво з використанням значної кількості глини: для виготовлення глиняно-солом'яних вальків, цегли-сирівки, обмазування стін, валькування стелі.

На теренах, обмежених на півночі, заході та сході відповідно ріками Дністер, Сян і Лімниця, а на півдні — підніжжям Карпат стіни жител зводили в зрубній і каркасно-дильованій техніках, які часто взаємодоповнювалися. В деяких безлісих місцевостях для їхнього спорудження брали глиняно-солом'яні вальки [48, с. 221]. Дерево у поєднанні з глиною широко використовували буковинці та покутяни. На рівнинній частині Української Буковини та Покуття стіни хат зводили з «кругляка» або «у вугли» (в зруб), або «у заміть» (в стовпи). З обох боків їх обмазували товстим шаром глиняно-солом'яного замісу. На Покутті побутували також «биті хати» — будівлі з глинобитними стінами. На теренах Української Буковини подекуди зводили «городжені» споруди, стіни яких були заповнені глиняно-солом'яними вальками («глевками», «бодзами», «балабодзами»). Заміс для їхнього виготовлення (глину, подрібнену солому) вимішували за допомогою волів або коней. Для будівництва з використанням глини покутяни та буковинці скликали «толоки». Респондентка з Української Буковини розповідала: «Коли замісили глину із соломою кіньми, то господарі просили на допомогу людей. Одні ставали всередині хати, інші — знадвору і городили стіни вальками або забивали бодзами. Господарі наймали музику, щоб веселіше було людям працювати» (с. Коболчин Сокирянського р-ну Чернівецької обл.) [65, с. 59; 66, с. 557].

На теренах контактної зони Покуття та Бойківщини будівництво з дерева здійснювали майстри-спеціалісти, а «толокою» родичі та сусіди допомагали під час валькування глиною стін і стелі [5, арк. 6, 16, 20, 21, 27, 30, 32, 39, 49, 52, 57, 58, 65, 82, 89, 93, 96, 99, 103, 108]: «Помагают хату будувати. То — «толока» [...]. Хати з дерева будували. В нас так: стіни обмазані і знадвору, і зсередини хати [...]. Сусіди приходили помагати глину місити. Кіньми місили: зроблять таку яму, кінь там ходить і ногами місить. А як нє, то люди ходять і ногами глину місять» (с. Росільна Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл.) [5, арк. 2].

На Надсянні, де в другій половині XIX — першій третині XX ст. переважала зрубна техніка будівництва, а зрубно-каркасно-дильоване будівництво зі соснових пластин застосовувалося спорадично, селяни йшли «на охоту», скликали «поміч», здебільшого, для заготівлі деревини та звезення її на місце будівництва, а «толоку» влаштовували для виготовлення глиняного замісу та валькування ним стелі («повали») [3, арк. 14, 17, 24, 26, 30, 32, 40, 46]: «Як помагають, то кажуть «на охоту» [...]. В нас не клали [глиною] повалу, зовсім деревляна була. В нас трошки стіни мазали глиною, трошки. То вже пізніше, в сорокових роках гору почали мазати глиною [...]. Як багато глини місили, то кликали толоку, а в нас мало глиною мазали» (с. Містковичі Самбірського р-ну Львівської обл.) [9, арк. 32]; «Як дерево кругле було, то не мазали стіни. А як дощинки, то могли мазати глиною стіни. То толокою сходилися люди глину мішати» (с. Малі Баранівці Самбірського р-ну Львівської обл.) [9, арк. 26]; «Будувати помагали[...]. То «толока»: зі села хлопи сходилися, їх просили на будову. Повалу глиною мазали. То сусіди приходили глину місити. І стіни тинькували глиною [...]. Мазали хату і зверху, і зсередини, як хто хотів. І то толока була» (с. Ятвяги Мостиського р-ну Львівської обл.) [9, арк. 40].

На теренах сусіднього Опілля, де переважали каркасно-вальковані будівлі, були поширені «толоки» під час зведення житла та господарських споруд: «щоб не чіпало землі», на неї насипали полову, на якій місили глину; жінки «толочили» вальки, перекручуючи солому з глиною на дошці, а чоловіки заплітали ними каркас стіни [47, с. 84].

На Західному Поділлі у другій половині XIX — першій третині XX ст. переважало каркасне будівництво з глиняно-солом'яних «вальків» («балабухів», «галамуців») [7, арк. 2, 6, 8, 10, 14, 17, 20, 23, 25, 27, 30, 32, 34, 41, 44]. «Балабухи» й «галамуци» відрізнялися за розміром і формою: перші були кулясті, діаметром до 15 см, другі — видовжені й завдовжки до 30 см [25, с. 9]. Хоча традиційному будівництву Поділля, зокрема його західної частини, присвячена значна кількість публікацій, процес виготовлення глиняно-солом'яних вальків докладно не висвітлений, в тому числі, у

працях Тамари Косміної [34, с. 17—64] та Архипа Данилюка [25, с. 9—11].

На Західному Поділлі для звезення дерева, каміння та іших будівельних матеріалів, виготовлення глиняно-солом'яних «вальків» і зведення з них жител і господарських споруд обов'язково скликали «толоку» [33, с. 83]. На глиняні роботи кликали від двадцяти до п'ятидесяти осіб. Для цієї роботи поблизу місця будівництва викопували неглибоку яму, до якої засипали глину, пшеничну полову чи «трину» (дрібну солому), заливали воду й заводили коня, який мав перемішувати їх. Чоловіки подавали готовий заміс жінкам, які м'яли у ньому житню або пшеничну солому, формуючи «вальки». Готові «вальки» чоловіки заплітали за патики каркаса стін. Відтак, як звели стіни, готували інший глиняний заміс — з глини, полови, води та висушеного кінського кізяка («коняків»). Цю суміш місили ногами толочани, переважно жінки. Нею вирівнювали стіни й чекали, щоб вони добре висохли. Хату «толокою» могли завалькувати за два—три дні [7, арк. 6, 10, 14, 17, 23, 25, 32, 34, 44].

На Східному Поділлі каркасні споруди зводили також «толокою», на яку скликали близько двадцяти осіб [46, с. 455]. Спершу будували каркас стін — ставили дерев'яні стовпи, між якими чоловіки закладали «диді» — дошки, обмотані «вальками». Для виготовлення «вальків» могли використовувати глину або ж землю. Щоб заміс не розлазився по подвір'ї, десь поблизу викопували неглибоку яму, в якій воли перемішували до готовності глину або землю з посіченою соломою і водою. Якщо в господарстві не було волів, застосовували коней. Юнаки водили волів за «лигач», а коней — за вуздечку в ямі по колу то в один, то в інший бік, щоб заміс перемішувався рівномірно. Якщо в господарів була одна тяглова тварина, заводили лише її, або позичали другого вола чи коня у сусіда, оскільки найчастіше на цих теренах для перемішування будівельного замісу використовували дві робочі тварини[7, арк. 50]. Перевага волів над кіньми під час цієї роботи полягала в тому, що парнокопитний віл краще за непарнокопитного коня перемішував заміс завдяки структурі копита та загалом постави ноги: «Під час ходьби кінь підіймає ногу і ставить її прямо, а віл, як ставить ногу, викручує її, до того ж заміс йде між його ратицю і тому краще перемішується» (с. Четвертинівка Тростянецького р-ну Вінницької обл.) [7, арк. 50].

Коли заміс виготовили, чоловіки вилами подавали його жінкам, які робили «вальки» — скручували його на спеціальних кізлах з дощок. Після зведення стін їх тинькували сумішшю жовтої глини, піску та висушеного кінського кізяка, яку перемішували лопатою у дерев'яних діжках [7, арк. 50].

На півдні Східного Поділля конструктивною основою споруди був дубовий каркас, який закладали дубовими дилями, що чергувалися зі шарами глини; стіни обмащували тією ж глиною і потім білили [20, с. 38]. У ХХ ст. на Поділлі набуло поширення безкаркасне будівництво, «толоки» під час якого за кількістю людей були наймасштабнішими. На Західному Поділлі безкаркасні стіни будували з цегли-»сирівки», яку виготовляли за допомогою дерев'яних форм із глини, змішаної з половою та водою [7,арк. 8, 10, 14, 27, 32]. На Східному Поділлі їх споруджували з «балабухів», для чого скликали аж три «толоки» (по 30—40 осіб): під час першої відбувалося зведення стін до вікон, другої — вище вікон, третьої — закінчення будівельних робіт. Щоб вкладені шари «балабухів» висохли, між «толоками» робили двочи тритижневі перерви [46, с. 455].

Уродженець Східного Поділля так описував процес будівництва «толокою»: «Була толока. Копали таку велику яму. Землю кидали [туди], потому — соломи чи трині (відходи від того, як молотили), кінський кізяк додавали. Перемішували: ногами місили чи коня заводили. То казали «болото». Вальки робили, складали їх. Якшо була форма, так робили, а могли й без форми. Як висихало, клали далі» (с. Березина Віньковецького р-ну Хмельницької обл.) [7, арк. 49].

На Східному Поділлі глиняний будівельний заміс, виготовлений за допомогою коней, називався «грясою» [11, арк. 15]. На східній частині Волині схожим словом («ґраца») позначали дерев'яні посудини, в яких перемішували глину для будівельних потреб[6, арк. 7]. Існують припущення, що термін «граса» («grasa») запозичений з польської мови, й етимологічно пов'язаний зі словами «gradus» (крок), «ґрасувати» (витоптувати землю копитами). Тобто, слово «гряса» зі семантикою «глиняний будівельний заміс» могло поширитися завдяки процесу виготовлення глиняно-солом'яної суміші — перемішуванню ногами (чи то за допомогою худоби, чи толочан) [58, с. 269].

На теренах Східного Поділля набуло поширення й будівництво зі «самана» — цегли-сирівки, для ви-

готовлення якої використовували заміс із глини та полови, відформований квадратними дерев'яними скриньками [7, арк. 50].

«Саман» (від тюркського «saman» — «подрібнена солома») робили з глини, до якої для в'язкості додавали дрібно насічену солому; цегла, відформована з цієї маси, не обпалювалася, а лише просушувалася на повітрі. Українці називали «саман», здебільшого, «лимпачем», «лемпачем» або «лампачем» [15, с. 93; 59, с. 226]. Проте на українській етнічній території загалом побутували поряд усі ці назви на означення цегли-сирівки [18, с. 98].

Поширення терміна «лампач» на українських етнічних землях може бути пов'язане з німецькими колоністами, що жили на теренах Галичини та Буковини, адже етимологічно це слово споріднене з німецьким «lehmpatzen» (сира необпалена глина), англійським «loam» (глина, земля), латинським «limus» (мул, бруд), литовським «laistyti» (замазувати) [29, с. 453; 58, с. 264].

Чи не найбільшого поширення будівництво з «лампача» набуло в українських селах сучасної Молдови. Такі «клаки»поділялися на «великі» (для виготовлення «лампача» могло прийти до 200 «клаканів», а глину місили чотири—п'ять пар коней) та «малі» (для закидання вальків на перекриття кликали до 20 осіб, переважно родичів). Після того, як звели споруду, стіни обмащували глиною. Для цієї роботи «клаку» не скликали. Місце для проведення «клаки» під час виготовлення «лампача» вибирали, зважаючи на наявність поблизу води, глини та рівної ділянки для сушіння цеглин: «лампач» виготовляли безпосередньо на місці зведення споруди, використовуючи для замісу землю з будівельної ділянки; глину могли привозити й на місце будівництва; інколи «клаки» під час виготовлення «лампача» п'ять—шість господарів організовували одночасно на березі ріки. Виготовлення «лампача» виглядало так: спершу розкопували землю чи глину, з яких готували заміс, заливаючи їх водою та перемішуючи за допомогою робочої худоби. Під час перемішування до землі чи глини додавали солому. Цією сумішшю наповнювали спеціальні форми; відформований «лампач» тягли на рівне місце, де він сох. Після цього його перевозили туди, де мала будуватися споруда [58, с. 267—268].

«Толоки» («клаки») для виготовлення «лампача» та будівництва з нього жител і господарських споруд скликали й на півдні Східного Поділля, на теренах Української Буковини [11, арк. 21; 57, с. 206, 548]. «Лампач» виготовляли, здебільшого, літом, коли було мало опадів і максимальна плюсова температура; будівництво з нього також відбувалося літом. Будівельним процесом керував спеціально найнятий «чомур» («майстер для лампача»). На теренах Східного Поділля на таку «клаку», що відбувалася у два етапи з перервою у два—три тижні, запрошували близько 50 осіб [11, арк. 21, 22].

Термін «чомур» («чамур») походить від загальнотюркського слова «čamur», що означає «глина», «бруд». На деяких українських етнічних землях, зокрема на теренах Буджака (Південь України), глинобитні споруди називали «чамурними», «чамуровими» хатами. Для зведення їхніх глинобитних стін толочани мали спеціальні форми, які пересувалися по вертикалі — бездонні скриньки з двох дощаних щитів, довжина яких відповідала довжині стіни (4,5—6 м), а висота дорівнювала близько півметра. Ці скриньки були скріплені декількома поперечними дошками таким чином, щоб їхня товщина дорівнювала товщині стіни. При зведенні скриньки ставилися на визначене місце (або на фундамент), їх заливали глиняною масою (глиною зі солом'яною січкою), яку потім втрамбовували [15, с. 94]. Інколи термін «чамурові» (хати) був синонімом терміну «валькові» [18, с. 98].

Специфіка народного будівництва Волині полягала в тому, що на більшості її теренів раніше будували зрубні хати. Проте в XIX ст. тут набули поширення зрубно-каркасні споруди, а на початку XX ст. — каркасна техніка будівництва: між дубовими стовпами, вкопаними в землю або поставленими по кутах будівлі на підвалини, закладали плахи та диліі. Після цього стіни могли обробляти або «в накидку» (в нерівні дошки, диліі, кругляк, якими заповнювали каркас, забивали дерев'яні кілки, потім усю поверхню стіни закидали сумішшю короткої соломи чи полови з глиною), або «через диліі» (на брус або диль накладали зверху ряд вальків (суміш соломи-мерви завдовжки до 20 см з глиною), які вгорі притискали брусом). Після цього поверхню стін замазували глиною і білили [24, с. 11—13]. Часто під час зведення стін жител в одній будівлі поєднували зрубну та каркасну техніки будівництва [44, с. 96].

Найбільшого поширення традиційні толоки на західній частині Волині набули з розповсюдженням

саме каркасної техніки будівництва: «На толоку в нас йшли, якщо хто хату будує, а то треба було місити глину» (с. Великі Бережці Кременецького р-ну Тернопільської обл.) [2, арк. 156]; «В нас тільки толока, як хату ліпити» (с. Дунаїв Кременецького р-ну Тернопільської обл.) [2, арк. 181].

У другій половині XIX — першій половині XX ст. на західній частині Волині «толоки» під час будівництва поділялися на «чоловічі» (зведення дерев'яного каркаса споруди) та «жіночі» (виготовлення глиняно-солом'яних вальків і заповнення ними каркаса стін, вирівнювання стін глиною, валькування стелі). Заміс для валькування стін і стелі толочани місили ногами або за допомогою коней. У першому випадку, для зручності на подвір'ї розстеляли велике домотканне полотно, на якому жінки й перемішували ногами глину з водою та половою: «Глину привозили, мішали ногами на ряднах з конопель. Полову-січку до глини додавали, шоб вона не лопала, воду лляли і так вимішували [...]. Рядно лежить і на ньому місять глину. Рядна брали, бо так треба руками збирати глину, а так легше — підняв за ті кінці [рядно] і вона вернулася» (с. Богунівка Горохівського р-ну Волинської обл.)[8, арк. 15, 42].

На східній частині Волині у XX ст. поширилося безкаркасне будівництво з «батіни». Її виготовляли з глини, полови, соломи-січки, води, перемішаних у ямі, а потім відформованих у цеглини за допомогою спеціальної дерев'яної форми. Після виготовлення глиняних цеглин, яке обов'язково відбувалося «толокою» (на неї приходило до 20 осіб), їх залишали сохнути. З «батіни» моглививиготовляли не лише цеглу-сирівку, а й глиняно-солом'яні вальки без застосування форми: у глиняному замісі на дошках місили житню солому. В таких випадках попередньо будували дерев'яний каркас споруди. Весь процес будівництва з «батіни» — від її виготовлення до завершення стін, тривав близько місяця. Натомість власне зведення стін відбувалося до п'яти днів. Господар кожний день, принаймні раз чи два, мусив годувати толочан [6, арк. 29, 31, 37, 41, 43, 44, 47, 50, 52, 56, 58, 61]. У другій половині XX ст. на цих теренах поширилося й будівництво з «постаків» («пустаків») — цеглин, виготовлених зі «шлаку» (відходів промислового виробництва) за допомогою залізної форми, а також безкаркасне будівництво стін за допомогою дерев'яних «щитів», в які забивали суміш з глини, крейди, вапна, опоки, «шлаку» тощо. Ця робота також вимагала значної кількості робітників — скликання «толоки» [6, арк. 47, 50, 52, 54, 56, 58].

На пограниччі Волині та Середнього Подніпров'я у другій половині XIX — першій третині XX ст. на «толоку» скликали, коли «мастили» хату чи хлів. Напередодні господар привозив на подвір'я глину й запрошував сусідів і родичів. Наступного дня зі самого ранку приходили толочани. Вони працювали без перерви до обіду: чоловіки носили глину та воду, місили «заміть» й підносили його носилками до каркаса стін. Після цього жінки розпочинали обмазувати ним стіни. В полудень толочанам влаштовували обід, після якого вони знову бралися до роботи [12, арк. 21 зв., 22].

На правобережжі Середнього Подніпров'я, як і на півдні Східного Поділля, у другій половині XIX — першій третині XX ст. були поширені хати на стовпах «у заміт» («у закидь» або «під закидню»). Для їх зведення у стовпах каркаса видовбували спеціальні пази («ґари»), у які закладали будь-яке дерево, перекладене вальками з глини та соломи. «Мазали» хату «толокою» [49, с. 211]. Згодом тут поширилися хати-»литки» («ліпки»), зведені з рідкої глини, змішаної з половою або соломою за допомогою дощок-риштувань, а з 1950—1960-х років — житла зі «самана» [28, с. 81]. На Слобожанщині для зведення каркасних, саманних або глинобитних споруд, стіни яких зісередини та ззовні обмазували глиною і білили, скликали «толоку» («помощь»).Обмазування глиною відбувалося у два—три етапи. Під час першого, який власне й вимагав скликання «толоки», усі стіни та стелю забивали товстим шаром глини, змішаної зі соломою чи половою [60, с. 79]. На теренах Півдня України широко побутував звичай сусідської взаємодопомоги («толока», «клака», «на чамур», «сходщина») під час будівництва стін з «вальків» чи цегли-сирівки («лампача», «самана»), валькування стелі, обмазування стін глиною тощо [42, с. 491].

Час, за який могли збудувати хату толокою, залежав від багатьох факторів: будівельного матеріалу та техніки будівництва, кількості робітників, погодних умов. Будівництво толокою одного об'єкта могло тривати від декількох днів до декількох тижнів. Господар толоки обов'язково мусив годувати

робітників два—три рази на день, частувати їх горілкою, основна частина якої припадала на вечір [2, арк. 130—131].

Будівництво стін з вальків на українських етнічних землях супроводжувалося віруваннями та ритуальними діями. Щоб у хаті не заводилася нечиста сила, перший глиняний вальок мала місити стара баба («чиста жінка»), додаючи до глини освяченого збіжжя, пір'я тощо. Тому господар заздалегідь домовлявся, щоб вона прийшла на будівництво в той день, коли потрібно «мазати» хату, або принаймні перед визначеним днем приготувала глину для першого валька. Щоб у новій хаті добре велося, його обов'язково мав закласти приятель сім'ї (чоловік чи жінка, не мало значення), а щоб жити у ній було весело, хату «мазали» під співи та зі жартами [62, с. 91]. На правобережжі Середнього Подніпров'я перші вальки клали господарі й обов'язково — на покуті. На цих теренах під час валькування хати перший вальок мала зробити господиня й кинути його через голову позад себе на шлях, де він і залишався [49, с. 211].

Особливо поширеним обрядом під час будівельних толок була «віха», поширена на всіх українських етнічних землях.«Віха» — тичина, жердина, гілка, якою вказують дорогу, позначають межі ділянки тощо; в переносному значенні, те, що становить етап у розвитку кого-, чого-небудь [17, с. 149]. У світоглядних уявленнях більшості українських селян другої половини XIX—XX ст. «віха» була символом закінчення роботи та початку частування, тобто позначала межу між трудовим і ритуальним етапами толоки: «[«Квітку»] ставили, шо то скінчили [роботу]» (с. Іалавче Теребовлянського р-ну Тернопільської обл.) [7, арк. 10]; «То «квітка», коли крокви ставлять — майстрам могаричу треба» (с. Михалківці Гощанського р-ну Рівненської обл.) [6, арк. 44]; «Косицю робили — значить закінчується будова. Ставлят кізли, ставлят косицю. Вже ґазда, значить, кладе могорич» (с. Дзвиняч Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл.) [5, арк. 99]. Саме так на початку XXI ст. «віху» сприймає переважна більшість респондентів. Проте, під час докладнішого аналізу інформації наукової літератури та польових етнографічних матеріалів, пов'язаних з обрядом «віхи», простежується його глибше семантичне навантаження.

Обряд «віхи» в контексті звичаю толоки найперше був підданий теоретичному осмисленню під час розгляду науковцями жниварської обрядовості (обжинкові атрибути: вінок, сніп, «квітка», «борода»). Одним із перших дослідників, який включив його до проблематики, пов'язаної зі взаємодопомогою під час будівництва, був Г. Свянтковський. Розглядаючи звичаї взаємодопомоги під час зведення житла та господарських споруд серед поляків, учений особливу увагу приділив будівельному деревцю, особливості якого залежали від пори року та місцевості побутування. Його виготовляли з гілок листяних чи хвойних дерев, які прикрашали живими квітами чи кольоровим папером. Будівельне деревце на різних польських теренах мало специфічні назви, наприклад: «wianek», «wieniec», «zianek», wicha», «wiecha» [68, s. 558—559].

Охарактеризуємо обряд будівельної «віхи» на землях Південно-Західного історико-етнографічного регіону України. Гуцули деревце на кроквах уважали символом «викінчення даху» [54, с. 388]. Проте інколи його робили й під час першої колективної будівельної роботи — закладання підвалин: «стельмах» закопував посередині місця майбутньої новобудови хрест із молодої смереки, прикрашений вовною, зіллям, а також обкурений ладаном і покроплений свяченою водою [64, с. 114].

Будівельна «віха» («курагов» або «чова», «косиця») була поширена в обрядовості марамароських і ужанських долинян Рівнинного Закарпаття. «Курагов» робив господар або господиня з квітів, шматка полотна та стрічок, які чіпляли до палиці. Майстер-будівельник прибивав її до крокви («кузли»), після чого робітникам давали «могорич». Як надходив час покривати стріху, «курагов» знімали та спалювали в печі. За народними уявленнями, «курагов» ставили, «аби всяку нечисть [...] відігнати гет від хижі» [10, арк. 9]. В інших селах на кроквах встановлювали «косицю» (зазвичай смерічку, прикрашену стрічками з кольорового паперу чи вишитим рушником), яку головний майстер, коли закінчував роботу, прибивав до однієї з крайніх «кізл». Після цього ґазда робив робітникам гостину. Долиняни сприймали «косицю» як «радость — шо то достроєно». Коли хату покривали, «косицю» знімали й шанобливо зберігали як пам'ятку, спалювали чи віддавали бавитись дітям [10, арк. 6, 13, 18, 21, 23, 26, 30—31].

На Лемківщині після того, як поклали останній вінець «струбу» хати, майстри на куті зрубу, «вуткі

сходить сонце», чіпляли прикрашену квітами та кольоровими стрічками вербову гілку («форгов», «заставу»), «щоб щасливо жити в хаті». На гостину, влаштовану з цієї нагоди, ґазди запрошували сусідів і родичів. Зелену гілку («форгов», «заставу», «косорув») майстер встановлював і після зведення крокв («рогів»). Вона була нагадуванням ґаздам про могорич для майстрів [53, с. 158]. На Бойківщині «вінець» (прикрашену стрічками ялинку) ставили на першу крокву зі сходу. Він означав «радість, шо хату скінчили». Подекуди будівельне деревце ставили не лише на крокву: «Віху, вінок на всім робили: на підлозі, на зрубі (як покладуть платву), на крокви — кусок ялинки. Віха — радість, шо юж поставили зруб або підлоги зав'язали» (с. Торгановичі Старосамбірського р-ну Львівської обл.) [54, с. 389]. Після встановлення будівельного деревця майстри пили «за віху», «за вінець» [43, с. 270].

У селах пограниччя Бойківщини та Покуття, як ставили крокви («кізли»), до однієї з них («до сходу сонця») головний майстер кріпив (прибивав або прив'язував) «косицю» — смерічку, сосенку, яличку чи ялинку, за якою до лісу ходив ґазда. Ґаздиня чи його донька прикрашали її квітами, стрічками, колосками збіжжя, калиною. Поставити «косицю» мав саме головний майстер, адже він розпочинав закладати хату («Він зачинав хату класти, то й він її і закінчував»). Якщо майстер ставив «косицю», топримовляв спеціальні слова, відомі йому саме до цього випадку. Після встановлення «косиці» ґазда робив толочанам гостину, на яку подавали горілку та голубці. Коли стріху покривали, «косицю» знімали та спалювали в печі або чіпляли на плодове дерево, але викинути її не могли [5, арк. 2, 6—7, 10, 13, 16, 21, 27, 32—33, 35, 39, 45, 49, 58, 65—66, 71, 74, 78, 81—82, 86, 89, 96—97, 99, 106, 108, 114—115].

На Надсянні селяни вважали: якщо поставлено останню крокву, то закінчено будівельні «дерев'яні роботи», а тому ставили «букет», «вінець», «май», «квітку». Майстер-будівельник прив'язував його до крокви. За це йому затягали на гору горілки («Той букет коштував горілки»). Після встановлення цієї «віхи» господар влаштовував робітникам частування. Якщо покривали стріху, то будівельну «віху» знімали й господар спалював її [3, арк. 39, 47, 50, 52, 56, 64; 9, арк. 2, 4, 9, 12, 14, 17, 22, 24, 28, 30, 32, 36, 38, 40, 42, 46]: «Коли верха поставили, то робили «май». То його ставили, шоб добре велося. Його ставив майстер, як вже дах вивели. А як вже покривали соломов, то його юж скидали» (с. Хлиплі Мостиського р-ну Львівської обл.) [9, арк. 44]; «Вінець ставили, як скінчили верха. То називався «вінець». Його робили з квітів, в'язали на палку, і прибивали зверха. А потім, [коли крили стріху], знімали і палили на дворі. Господар палив [вінець], де було на дворі, десь в кутику. Майстрові платили після вінця» (с. Ковиничі Самбірського р-ну Львівської обл.) [9, арк. 28].

На Холмщині після зведення крокв майстри прив'язували до однієї з них букет квітів — «квітку» [8, арк. 50]. На Волині після того, як поставили крокви, до однієї з них, найчастіше крайньої зі сходу, майстер прибивав палицю з прив'язаною «квіткою» — букетом квітів, зірваних дівчатами. Вони ж виготовляли «квітку». Її міг робити й сам майстер або інші робітники. Інколи «квітку» виготовляли зі збіжжя або з гілки якогось дерева. Часто «квітку», з дотриманням аналогічних обрядодій, робили й після зведення стін — її ставили у глечик з водою на кут стіни, де мав бути покуть. «Квітку» могли робити й під час закладання фундаменту споруди. Встановлюючи її, майстер-будівельник промовляв: «Боже, допоможи нам почати і кончити хату чи хліва». Після того, як «квітка» з'являлася на крокві, господар мусив дати майстрові та робітникам «могорич». Якщо під час роботи він лише годував їх, то після встановлення «квітки» влаштовував урочисту гостину («баль») [4, арк. 2, 9, 14, 17, 21, 29, 33, 37, 43, 71; 6, арк. 11, 18, 22, 24, 26, 29, 31, 37, 44, 47, 50, 58, 61; 8, арк. 6—7, 9, 15, 20, 23, 28, 34, 39, 42, 44, 48, 50, 57, 61]: «Коли стіни вимурували, то ставлять «квітку» на угол хати — такого букета жінки убирають і в банку ставлять. Вже як верха зроблять, то «квітку» прибивають на крокві. На фундамент — тоже «квітку» ставлять. То три «квітки»: як зробили фундамент — поставили «квітку», зробили стіни — «квітка», зробили верха — «квітка». Накрили хату — став ше четверту [«квітку»]. Після того завжди могорич — горілка, вино, їжа» (с. Вільгір Гощанського р-ну Рівненської обл.) [6, арк. 58].

«Квітка» стояла на кроквах поки не покривали стріху. Тоді її знімали і зберігали на горищі або спалювали, оскільки викидати її, за народними уявлен-

нями, не дозволялося. Так само робили з «квіткою» з підвалин і стін. Інколи після будівельних робіт«квітку» несли в город і ставили на грядку з огірками — «щоб огірки родили». Якщо «квітка» була зі збіжжя, то вона стояла на кроквах до тих пір, поки її не роздирали птахи [4, арк. 2, 9, 14, 17, 21, 29, 33, 37, 43, 71; 6, арк. 11, 18, 22, 24, 26, 29, 31, 37, 44, 47, 50, 58, 61; 8, арк. 6—7, 9, 15, 20, 23, 28, 34, 39, 42, 44, 48, 50, 57, 61].

На Західному Поділлі будівельну «віху» називали «квіткою» або «вінком». Її робили зі зілля та квітів, прикрашали колосками пшениці, жита, ячменю. Цю «віху» ставили не лише після зведення крокв, а й після закладання підвалин, валькування стін. Практика ставити «квітку» після валькування стін на Західному Поділлі була доволі поширеною. Толочани ставили її у підпертийцеглинами глечик «на вуглови хати, який зі сходу». Натомість «квітку» під час зведення дерев'яного каркаса стріхи ставив майстер, чіпляючи її до палиці, яку прибивав або прив'язував до крокви. На відміну від звичайного годування робітників під час роботи, після «квітки» гостина була урочистою — зі співами та танцями [7, арк. 17, 20, 23, 27—28, 32, 34—35, 41—42, 44—45]:«Як зачинали хату, то «квітку» ставили [...]. Поставили крокви — ставили «квітку». А могли поставити «квітку» і як стіни повалькували, десь там на вуглі» (с. Митниця Підволочиського р-ну Тернопільської обл.) [7, арк. 17]; ««Квітку» обов'язково ставлять [...]. От ставиш хату: то як підвалини — «квітка», як поліпив — знову «квітка», дах поставив — знов «квітка»«(с. Хоптянка Підволочиського р-ну Тернопільської обл.) [7, арк. 34]; «Як стіни звалькували, то могли ставити «квітку». Як поставили крокви — знову «квітка». І кожний раз — могорич» (с. Ілавче Теребовлянського р-ну Тернопільської обл.) [7, арк. 10].

Виготовлення «віх» під час будівництва відоме й на теренах Північного та Південно-Східного історико-етнографічних регіонів України. На теренах Полісся України будівельну «віху», яку виготовляли з гілки хвойного чи листяного дерева або вершка сосни, квітів і трав, позначали термінами «вільце», «вєха», «веточка», «гулля», «йолочка», «квітка», «флажок» [52, с. 119—120]. На Півдні України після закінчення зведення стін майстри чіпляли до причілка («фронтора») дерев'яний хрест, до якого господар прив'язував рушник і «віху» зі соломи чи квітів. Це ж відбувалося після зведення крокв: майстер кріпив на передні до вулиці крокви дерев'яний хрест з прив'язаною до нього зеленою гілкою чи квіткою («васильок», «бузілік», «бусілік»), або сорочку, рушник, хустку тощо. Після цього толочани пили «могорич» [42, с. 492].

На тих українських етнічних теренах, де було поширене валькування стін глиняно-солом'яним замісом, після завершення роботи («коли кончили мастити») та встановлення на одній із стін (найчастіше причілковій) будівельної «віхи», толочани веселилися та жартували, зокрема, обмазували одне одного будівельною глиняною сумішшю [7, арк. 2; 8, арк. 45; 9, арк. 24, 30, 44; 12, арк. 21 зв., 22]. На теренах Східного Поділля робітники обкидали «болотом» молодиць, а господаря кидали в глиняний заміс, причому питали його, скільки горілки він дасть «за вінець». Зазвичай господар відповідав: «Скільки вип'єте — стільки і дам» [46, с. 455—456]. Респонденти зі Західного Поділля розповідали: «Кидати в глину, то такий звичай. От господаря чи господиню беруть [...] два—три чоловіки і в глину кинуть» (с. Грабовець Тернопільського р-ну Тернопільської обл.) [7, арк. 33];«То були такі жарти і сміхи з глиною. Мазали господарів глиною і поздоровляли. І глиною обкидали, і водою обливали» (с. Криве Підволочиського р-ну Тернопільської обл.) [7, арк. 28].

Звичай обливати толочан водою був поширений не лише під час будівництва, а й під час інших толок. Найбільше відомостей про нього ми маємо на основі латвійського матеріалу. У латвійців, які проживали на білоруських етнічних теренах, був звичай обливатися водою на толоках під час жнив і вивезення гною. Особливо обливали господиню, вважаючи, що тоді корова даватиме багато молока [19, с. 89].

На західній частині Волині під час вимазування глиною господарів їм віншували: «Щоб були, як земля багаті, як вода здорові» [8, арк. 2]. Жартівливе обмазування глиняним замісом по завершенні трудового етапу толок під час валькування стін і стелі побутувало й на Надсянні: «Було, шо на толоці мазали господаря чи господиню глиною. То сміялись так, жартували при цьому. В глину кидали господаря і господиню, то і я пам'ятаю, як дитинка була, як то сусіду хату будували, як то ліпили глиною ті шпари, повалу [...]. Господарів кидали в глину перед гос-

тиною. А потому всі сі помили і [робітників] кликали до хати [гостити]» (с. Воля Баранецька Самбірського р-ну Львівської обл.) [9, арк. 24].

Серед українців Буджака побутував такий звичай: господарів, які вперше скликали сусідів на взаємодопомогу під час будівництва («чомур»), після завершення роботи толочани кидали у «чомур» — глиняний заміс. На теренах Нижнього Побужжя взаємодопомога під час валькування стін і стелі закінчувалася обмазуванням глиною господині. Під час цього толочани примовляли: «Щоб хата добре стояла, була суха, кріпка, щоб добре жили, щоб в цьому дворі худоба велася» [42, с. 491].

Найімовірніше, в цих звичаях ми маємо справу з рудиментами імітативної магії [13, с. 455—457]. Зауважимо, що глина як матеріал для гончарства, так і для зведення стін жител, завжди у народі була наділена особливим властивостями [41, с. 26—30].

Будівельну «віху» могли ставити навіть після копання криниці: «Як криницю нам зробили, то майстри поставили таку тику, такий вінець на криницю» (с. Великі Баранівці Самбірського р-ну Львівської обл.) [9, арк. 17].

Щодо відповіді на питання про первісну семантику будівельної «віхи» були різні думки. Вважали, що в первісну добу із живим деревцем у житло вносили тотем, який приносив дому щастя. З розвитком анімізму це деревце стали сприймати як оберіг від одних духів і місце перебування інших [30, с. 51]. Будівельне деревце вважали рудиментом «живої жертви» [62, с. 90]. Припускали, що перед здійсненням саме будівельної жертви посередині місця майбутнього зрубу встановлювали деревце, яке було пов'язане зі схемою «світового дерева» [14, с. 74—75]. Свого часу була висунута навіть гіпотеза, згідно з якою будівельне деревце споріднене зі звичаєм клечання домівок та обійсть на Зелені свята, тому що центральною опорою житла у первісну добу могло слугувати живе дерево [36, с. 146]. Також припускали, що обряд «віхи» під час будівництва трансформувався з магічного дійства, покликаного оберігати мешканців хати від лиха, у звичайний сигнал-символ, який вказував, що господареві час розплатитися з майстром-будівельником, а господині — влаштувати частування для нього та толочан [23, с. 193].

Вважаємо, що найближче до розуміння первісної семантики будівельної «віхи» підійшов сучасний експерт з будівельної обрядовості українців Роман Сілецький. На основі великої кількості польових етнографічних записів з різних українських етнічних теренів, учений стверджує, що обрядове будівельне деревце пов'язане з дохристиянськими світоглядними уявленнями слов'ян: встановивши на новобудові цю «віху» (застромлену в землю чи вивішену на крокв ах), слов'яни в такий спосіб запрошували душі покійних предків для їхнього вшанування та отримання підтримки. Прибирання будівельного деревця (спалення, пускання по воді, поміщення під стріху тощо) було проводами душ у потойбічний світ [56, с. 301].

На українських етнічних теренах взаємодопомоги потребувало й «валькування» стелі, яке здійснювали для утеплення, з протипожежних міркувань, а також для зручного зберігання на горищі збіжжя [4, арк. 2, 17, 25; 6, арк. 7, 14; 8, арк. 6, 12; 45,с. 95—107]. В Українських Карпатах і на Рівнинному Закарпатті стелю часто обмазували рідкою глиною [10, арк. 26, 31; 39,с. 70]. У селах сусідніх теренів Бойківщини та Покуття, на Надсянні її валькували глиняним замісом, аналогічним замісу для валькування стін [5, арк. 6, 16, 21, 108; 9, арк. 2, 17, 20, 22, 24, 26, 32, 40, 46]. На Західному Поділлі каркас стелі («стрихульці між бальками») заплітали такими ж глиняно-солом'яними вальками, що й каркас стін, а потім стелю вирівнювали більш делікатною сумішшю глини та полови [7, арк. 3, 8, 10, 14, 20, 32, 35, 41, 42, 44]. На східній частині Волині «толока валькувати гору» була найбільш розповсюдженою взаємодопомогою під час будівництва: «Збирають толоку: місять глину, розстеляють глину на дворі, воду ллють, підсипають полови і так місять. Чи кінь місить, чи ногами люди. Потім беруть й відрами несуть на гору» (с. Понора Славутського р-ну Хмельницької обл.) [4, арк. 43].

Українські селяни вдавалися до звичаїв взаємодопомоги й під час пошиття стріхи соломою. На Бойківщині господар, якому потрібно було виконати цю роботу, ходив по сусідах й «просив околотів». Односельці приходили допомогти йому зробити «китиці» чи «сніпки» зі соломи (в'язати їх допомагали й жінки), пошити стріху [1, арк. 22—23].

Взаємодопомоги потребувало й виготовлення глиняного замісу для формування печі [1, арк. 76; 9, арк. 4]. Односельців кликали на допомогу й під час

копання криниці: серед толочан обов'язково був майстер, якому платили, інші робітники працювали лише за частування [1, арк. 79, 102; 9, арк. 14, 17, 32].

Особливого розгляду в контексті громадської взаємодопомоги, пов'язаної з будівництвом, потребує допомога погорільцям. Вона була поширена серед усіх слов'янських народів [37, с. 47; 40, с. 134]. Ще під час перебування більшості теренів Південно-Західного історико-етнографічного регіону України у складі Другої Речі Посполитої сільська громада володіла певними лісовими угіддями, з яких могла безкоштовно виділити деревини погорільцю, якщо він не мав ділянки лісу в приватній власності. Проте, через обмежені розміри громадських лісів, за їхнім фондом пильно стежили, виділяючи деревину лише справді в надзвичайних випадках, — якщо людина не могла чекати допомоги ні від кого, окрім громади. Щоб погорільцю видали з громадського лісу деревину, він мав звернутися до сільського голови («старости», «війта», «солтиса», «бирува» тощо). Той скликав збори громади (спеціальну раду з громадських представників), які вирішували, чи дати деревину потерпілому, чи ні, а якщо так, то яку та скільки. За твердженнями респондентів з бойківських сіл, громада могла надати погорільцю безоплатну допомогу в розмірі до п'яти ялиць. Якщо громада дозволяла виділити погорільцю деревину, то він йшов до сусідів і родичів просити їхньої допомоги у заготівлі та транспортуванні колод на місце будівництва. Допомогти звезти будівельний ліс йшли «фірмани». Для будівництва хати погорільцям влаштовували толоку. Односельці допомагали їм не лише деревиною, але й соломою для покрівлі, організовували для них збір грошей. Допомогти погорільцю міг також священик, виділивши деревину з церковного лісу, багаті господарі. Погорілець міг отримати також допомогу держави, якщо його хата чи інший постраждалий від пожежі об'єкт були застраховані [1, арк. 3, 17, 21, 25, 29, 34, 37, 48—49, 53, 57, 59, 73, 78, 84, 97, 107—108, 111; 2, арк. 136, 142, 147, 160, 169, 175, 180, 192, 198; 3, арк. 13, 25, 28, 42, 48, 54, 67].

Окрім взаємодопомоги під час будівництва жител і господарських споруд, доцільно звернути увагу й на зведення та лагодження об'єктів громадського призначення. Завдяки сучасним засобам масової інформації саме ці роботи сприймаються середньостатистичним мешканцем українського міста як «толока» [38, с. 18].

Зведення церков, плебаній, шкіл, мостів тощо — важлива подія для кожного села. Будувати та ремонтувати їх у той чи інший спосіб допомагали майже всі його мешканці, вважаючи це своїм громадським обов'язком. У другій половині XIX — першій третині XX ст. кошти на будівництво громадських споруд громади сіл Південно-Західного історико-етнографічного регіону України отримували з пожертв селян, допомоги заможних односельців, емігрантів з-за кордону, з продажу громадської власності тощо. Будівельний матеріал сільські громади виділяли з власних лісових угідь. Якщо церква чи школа були одні на декілька сіл, їхні мешканці складалися на будову грішми та будівельним матеріалом. Їх могли надати й пани, які інколи виявлялися справжніми меценатами [1, арк. 2, 11, 17, 20, 29, 33—34, 37, 53, 57, 59, 125, 132; 2, арк. 3, 8, 12, 17, 21, 28, 31, 33, 201, 206, 212, 217, 223; 3,арк. 30, 38, 42, 46, 48, 54, 58, 62, 67; 35, с. 61].

На будівництво громадських споруд наймали кваліфікованих майстрів-будівельників. Підсобні роботи на добровільній основі виконували селяни. На західній частині Волині селяни, які працювали на будівництві громадських споруд, обідали вдома. Їжу найманим майстрам готували по черзі господині з наперед визначених хат [2, арк. 12]. На Бойківщині як майстрам, так і підсобним робітникам їсти готували сім'ї, представники яких не працювали на будівництві того дня [1, арк. 20].

На західній частині Волині дні, проведені на будівництві, наприклад, школи, могли бути зараховані селянам як відбування дорожньої повинності — «шарварку» (від німецьких слів «schar» — натовп, «werk» — робота). Ще в першій половині XX ст. він був поширений на теренах Південно-Західного історико-етнографічного регіону України. «Шарварок» для прокладання та ремонту сухопутних шляхів сполучення відбувався у другій половині травня — червні (між весняними роботами та косовицею) [21, с. 32]. Взимку на «шарварки» скликали для розчищення доріг від снігових заметів [3, арк. 6, 9, 24].

Нагляд за черговістю та виконанням дорожніх робіт здійснювали сільський голова, «десятники», спеціальний «дорожний».Організація «шарварку» залежала як від сільської громади (шляхи сполучення

місцевого значення), так і від держави (магістралі). Дорожну повинність відбували раз на рік, але не всі мешканці села одночасно. На різних теренах Південно-Західного історико-етнографічного регіону України вона визначалася по-різному: певною кількістю днів на рік, певною ділянкою дороги; розмір «шарварку» міг залежати й від кількості гектарів землі та робочої худоби, якою володіла сім'я [1, арк. 57, 62, 67, 70; 2, арк. 128, 134, 146, 150, 153; 3, арк. 24, 48, 54, 66].

Під час прокладання та лагодження сухопутних шляхів сполучення обов'язково були присутніми майстри з технічних робіт («стельмахи», «каменярі»), яким селяни допомагали в підсобних роботах. Залежно від того, чи мав селянин тяглову худобу, визначалися його обов'язки з ремонту доріг і мостів: перевезення будівельних матеріалів, навантаження на вози каміння, засипання ям, копання, чищення ровів обабіч дороги тощо [21, с. 32].

З наведеного матеріалу можна зробити такі висновки:

Будівництво, зважаючи на об'єм та важкість роботи, було тією ділянкою народної культури українців, слов'ян загалом, у якій яскраво проявився звичай трудової сусідської взаємодопомоги «толока».

Специфіка взаємодопомоги під час будівництва залежала, насамперед, від будівельної техніки, яка була пов'язана з наявним будівельним матеріалом (деревина, глина тощо). На теренах поширення зрубних споруд взаємодопомоги потребувало, здебільшого, транспортування будівельного матеріалу (оскільки основні власне будівельні роботи здійснювали майстри-спеціалісти). Натомість у місцевостях розповсюдження каркасної і безкаркасної будівельних технік, окрім перевезення будівельного матеріалу, взаємодопомогу скликали й під час виготовлення будівельного замісу з глини, соломи та полови, зведення стін з «вальків» чи «лампача» («самана»), валькування стелі.

Виготовлення будівельного деревця, яке сповіщало про закінчення трудового етапу толоки, первісно слугувало для запрошення душ покійних предків на святкову гостину (як подяка їм за успішне завершення роботи та задля забезпечення сприяння покійних у подальшій господарській діяльності, успішність якої була запорукою виживання як окремих селянських сімей, так і сільської громади в цілому).

Будівництво та ремонт об'єктів громадського призначення (сухопутних шляхів сполучення, церков, шкіл) були обов'язком усіх членів сільської громади й полягали у колективних громадських роботах.

1. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка (далі — Архів ЛНУ). — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 132-Е. Польові етнографічні матеріали до теми «Взаємодопомога в сільській громаді», зібрані у Старосамбірському р-ні Львівської обл. Тарнавським Романом Богдановичем 7—19.07.2005. — 136 арк.
2. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 162-Е. Польові етнографічні матеріали до теми «Взаємодопомога в українській сільській громаді», зафіксовані Тарнавським Романом Богдановичем у Кременецькому р-ні Тернопільської обл. 7—18.07.2006. — 230 арк.
3. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 177-Е. Польові етнографічні матеріали до теми «Взаємодопомога в українській сільській громаді», зафіксовані студентом четвертого курсу Тарнавським Романом Богдановичем у Яворівському р-ні Львівської обл. 6—10.07.2007. — 68 арк.
4. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 218-Е. Польові етнографічні матеріали до теми «Взаємодопомога в українській сільській громаді», зафіксовані студентом четвертого курсу Тарнавським Романом Богдановичем у Славутському р-ні Хмельницької обл. 12—18.07.2007. — 83 арк.
5. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 364-Е. Польові етнографічні матеріали до теми «Взаємодопомога в українській сільській громаді», зафіксовані Тарнавським Романом Богдановичем у Богородчанському р-ні Івано-Франківської обл. 11—18.07.2008. — 124 арк.
6. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 365-Е. Польові етнографічні матеріали до теми «Взаємодопомога в українській сільській громаді», зафіксовані аспірантом І року навчання Тарнавським Романом Богдановичем у Гощанському та Острозькому р-нах Рівненської обл. 4—10.07.2009. — 64 арк.
7. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 366-Е. Польові етнографічні матеріали до теми «Взаємодопомога в українській сільській громаді», зафіксовані аспірантом І року навчання Тарнавським Романом Богдановичем у Теребовлянському, Підволочиському та Тернопільському р-нах Тернопільської обл. (з додатком матеріалів з Віньковецького р-ну Хмельницької обл., Тростянецького та Хмільницького р-нів Вінницької обл.) 18—20.08.2009. — 52 арк.
8. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 367-Е. Польові етнографічні матеріали до теми «Взаємодопомога в українській сільській громаді», зафіксовані аспірантом ІІ року навчання Тарнавським Романом Богдановичем у Горохівському р-ні Волинської обл., Ра-

дивилівському р-ні Рівненської обл. і Радехівському р-ні Львівської обл. 05—11.07.2010. — 63 арк.

9. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 368-Е. Польові етнографічні матеріали до теми «Взаємодопомога в українській сільській громаді», зафіксовані аспірантом ІІ року навчання Тарнавським Романом Богдановичем у Самбірському та Мостиському р-нах Львівської обл. (з додатком інформації зі с. Вишатичі Перемишльського повіту, нині Прикарпатського воєводства Польщі) 14—17.07.2010. — 49 арк.
10. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 369-Е. Польові етнографічні матеріали до теми «Взаємодопомога в українській сільській громаді», зафіксовані аспірантом ІІ року навчання Тарнавським Романом Богдановичем у Тячівському р-ні Закарпатської обл. 10—12.08.2010. — 32 арк.
11. Національний архів наукових фондів рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (далі — НАНФ ІМФЕ). — Ф. 14-5. — Спр. 516. Матеріали Сироткіна В.М. (Экспедиция в Винницкую, Волынскую, Хмельницкую, Тернопольскую, Черновецкую и Одесскую область (в границах бывшей Подольской губернии) 18.08.89 — 07.09.89), Громадський побут, молодіжні громади, вечорниці, оденки, толоки, супряга, куми, побратимство, сім'я, свята (храм), мораль. —Вх. № 3872. — 27 арк.
12. НАНУ ІМФЕ. — Ф. 1—7. — Спр. 685. Етнографічна комісія. Кореспондентська мережа. «Народні пісні, перекази, народний календар, відповіді на програми: про сіянку, вогонь, воду, землю, пережитки старих форм рільництва, народні знання, вірювання, прикмети, казки перекази, весілля, родинно-побутові обряди, балади, щедрівки, колядки та інше». Матеріали зібрані в Вінницькій обл. Андрієнком Л.С., Андрощуком П.М., Андрощуком М.Ф. та ін. 1927—1930 рр. — 79 арк. + 62а, 75а.
13. *Агапкина Т.А.* Обливать / Т.А. Агапкина // Славянские древности : Этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2004. — Т. III : К (Круг) — П (Перепелка). — С. 455—457.
14. *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А.К. Байбурин ; изд. 2-е, испр. — М. : Языки славянской культуры, 2005. — 224 с. — (Studia philologica. Seria minor).
15. *Бломквист Е.Э.* Крестьянские постройки русских, украинцев и белоруссов (поселения, жилища и хозяйственные строения) / Е.Э. Бломквист // Восточнославянский этнографический сборник. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белоруссов в XIX — начале XX в. — М. : Изд. АН СССР, 1956. — С. 4—458.
16. *Будзан А.Ф.* Поселення, садиба, житло / А.Ф. Будзан // Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 159—166.
17. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і гол. ред. В.Т. Бусел. — К. ; Ірпінь : Перун, 2002. — 1140 с.
18. *Вовк Хв.* Етнографічні особливості українського народу / Хведір Вовк // Професор Хведір Вовк. Студії з української етнографії та антропології. — К. : Мистецтво, 1995. — С. 39—218.
19. *Вольтер Э.А.* Материалы для этнографии латишского племени Витебской губернии / Э.А. Вольтер. — Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии Наук, 1890. — Ч. 1 : Праздники и семейные песни латышей. — XIV + 387 с.
20. *Гайова Є.* Матеріальна і духовна культура Південно-Східного Поділля (Балтський і Савранський райони Одеської області) / Євгенія Гайова // На сторожі української народної культури: матеріали міжнародної наукової конференції. — К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України ; Національний музей народної архітектури та побуту України, 2008. — С. 37—40.
21. *Глушко М.С.* Шляхи сполучення і транспортні засоби в Українських Карпатах другої половини XIX — поч. XX ст. / М.С. Глушко. — К. : Наукова думка, 1993. — 228 с.
22. *Гошко Ю.Г.* Звичаї та вірування, пов'язані із спорудженням житлових та господарських будівель / Ю.Г. Гошко, П.М. Федака // Гошко Ю.Г., Кіщук Т.П., Могитич І.Р., Федака П.М. Народна архітектура Українських Карпат XV—XX ст. — К. : Наукова думка, 1987. — С. 237—243.
23. *Гребинь И.Ф.* Народное жилище в системе обычаев, обрядов и верований / И.Ф. Гребинь // Украинцы. — М. : Наука, 2000. — С. 190—195. — (Серия «Народы и культуры»).
24. *Данилюк А.* Волинь: пам'ятки народної архітектури: історико-краєзнавчі статті / А. Данилюк. — Луцьк : Надстир'я, 2000. — 100 с.
25. *Данилюк А.* З глини, дерева і соломи. Пам'ятки народної архітектури Західного Поділля / Архип Данилюк. — Тернопіль : Навчальна книга. Богдан, 2003. — 96 с.
26. *Данилюк А.Г.* Народна архітектура Бойківщини / Архип Данилюк. — Львів : Українські технології, 2004. — 168 с.
27. *Данилюк А.* Скарби народної архітектури Гуцульщини. Етнографічний нарис / Архип Данилюк. — Львів : Логос, 2000. — 136 с.
28. *Довгань С.* Трансформаційні процеси в житловому будівництві українців Черкащини кінця XIX — XX століть (на матеріалах експедиції) / Сергій Довгань // Народна творчість та етнографія. — 2010. — № 4. — С. 81—83.
29. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / редкол. : О.С. Мельничук (гол. ред.) та ін. — К. : Наукова думка, 1985. — Т. II : Д — К (Копці). — 571 с. — (Словники України).

30. *Зеленин Д.* Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов / Д. Зеленин. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1987. —79 с.
31. *Зубрицький М.* Із Старосамбірського (Наука не пішла в ліс) / Михайло Зубрицький // Діло. — 1901. — 20 липня (2 серпня). — С. 10.
32. *Зубрицький М.* Селянські будинки в Мшанци, Старосамбірського повіта / Михайло Зубрицький // Матеріали до української етнольогії. — Львів : Етноґрафічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові, 1909. — Т. ХІ. — Ч. 1. — С. 1—22.
33. *Коненко П.* Народня пожива у Скалатськім повіті. Записав у Коршилівці / Павло Коненко // Материяли до українсько-руської етнольогії. — Львів : Етноґрафічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові, 1918. — Т. XVIII. — С. 70—85.
34. *Косміна Т.В.* Сільське житло Поділля. Кінець XIX —XX ст.: історико-етнографічне дослідження / Т.В. Косміна. — К. : Наукова думка, 1980. — 192 с.
35. *Костюк Г.* Історія села Синьків / Г. Костюк. — Львів : [Б. р. в.], 2000. — 167 с.
36. *Кутельмах К.* Русалки в повір'ях поліщуків / Корнелій Кутельмах // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів : Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 2001. — Т. CCXLII : Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 87—153.
37. *Маркова Л.В.* Сельская община у болгар в XIX в. / Л.В. Маркова // Институт этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Труды. Новая серия. — М. : Наука, 1960. — Т. LXII : Славянский этнографический сборник. — С. 42—110.
38. *Мартинець С.* Чиє село найкраще? / Світлана Мартинець // Експрес. — 2006. — 12—14 травня. — С. 18.
39. *Могитич І.Р.* Житлові та господарські будівлі двору / І.Р. Могитич // Гошко Ю.Г., Кіщук Т.П., Могитич І.Р., Федака П. М. Народна архітектура Українських Карпат XV—XX ст. — К. : Наукова думка, 1987. — С. 69—82.
40. Поляки. Общественная и семейная жизнь / Д. Марковская // Народы зарубежной Европы. — М. : Наука, 1964. — Т. І / под ред. С.А. Токарева, Н.Н. Чебоксарова. — С. 131—139. — (Народы мира. Этнографические очерки / под общ. ред. С.П. Толстова).
41. *Пошивайло О.М.* Етнографія українського гончарства : Лівобережна Україна / Олесь Пошивайло. — К. : Молодь, 1993. — 408 с. ; іл.
42. *Прігарін О.* Будівельні обряди та звичаї степової України: матеріали до семіотичної характеристики української хати / Олександр Прігарін // Народознавчі зошити. — 2001. — № 3. — С. 486—493.
43. *Радович Р.* Звичаї та обряди, пов'язані із спорудженням житла на заході Галицької Бойківщини (за матеріалами Турківського та Старосамбірського р-нів) / Роман Радович // Народознавчі зошити. — 2008. — № 3—4. — С. 253—271.
44. *Радович Р.* Особливості народного житла Південно-Західної частини Волині (друга половина XIX — початок XX ст.) / Роман Радович // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів : Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 1992. — Т. CCXXIII : Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 93—104.
45. *Радович Р.* Розвиток поліського житла: проблема генезису стелі / Роман Радович // Вісник Львівського університету: Серія історична. — 2008. — Вип. 43 / за ред. М. Глушка. — С. 88—133.
46. *Радович Р.* Традиційне житло українців Південного Поділля другої половини XIX — початку XX ст.: конструктивно-технологічний аспект (за матеріалами з Хмельницької області) / Роман Радович // Вісник Львівського університету. Серія історична. — 2010. — Вип. 45 / за ред. О. Вінниченка. — С. 437—462.
47. *Радович Р.* Традиційне сільське житло на Опіллі другої половини XIX — початку XX століть / Роман Радович // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів : Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 1995. — Т. CCXXX : Праці Секції етнографії та фольклористики. — С. 79—106.
48. *Радович Р.* Традиційне сільське житло Підгір'я кінця XIX — поч. XX ст. / Роман Радович // Народознавчі зошити. — 1995. — № 4. — С. 221—225.
49. *Свирида Р.* Традиційне житло Шевченкової Звенигородщини / Раїса Свирида // На сторожі української народної культури. Матеріали міжнародної наукової конференції. — К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України ; Національний музей народної архітектури та побуту України, 2008. — С. 207—211.
50. *Сивак В.* Житло та його внутрішнє планування. Екстер'єр / В. Сивак // Лемківщина: історико-етнографічне дослідження : у 2 т. — Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1999. — Т. І : Матеріальна культура. — С. 261—277.
51. *Симоненко І.Ф.* Поселення, садиба та житло на Закарпатті / І.Ф. Симоненко // Матеріали з етнографії та художнього промислу. — К. : Вид-во АН Української РСР, 1956. — С. 60—109.
52. *Сілецький Р.* Звичаї та обряди, пов'язані з будівництвом / Роман Сілецький // Полісся України : матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. — Вип. 3: У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. — С. 95—124.
53. *Сілецький Р.* Звичаї, обряди та повір'я у традиційному житлобудівництві / Р. Сілецький // Лемківщина: історико-етнографічне дослідження : у 2 т. — Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2002. — Т. ІІ : Духовна культура — С. 153—161.
54. *Сілецький Р.* Обрядове будівельне деревце («вільце») на Поліссі / Роман Сілецький // Вісник Львівського університету. Серія історична. — 2008. — Вип. 43 / за ред. М. Глушка. — С. 382—420.

55. *Сілецький Р.* Про збереження однієї етнокультурної традиції в галицькому селі (на прикладі будівельної обрядовості із с. Довпотів Калуського р-ну Івано-Франківської обл.) / Роман Сілецький // Народознавчі зошити. — 2004. — № 1—2. — С. 250—254.
56. *Сілецький Р.* Традиційна будівельна обрядовість українців : монографія / Роман Сілецький. — Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2011. — 428 с.
57. Словник буковинських говірок / за заг. ред. Н.В. Гуйванюк. — Чернівці : Рута, 2005. — 688 с.
58. *Тарас Я.* Колективна допомога в будівництві українців Молдови / Ярослав Тарас // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів : Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 2010. — Т. CCLIX : Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 264—272.
59. *Чижикова Л. Н.* Жилище / Л.Н. Чижикова // Этнография восточных славян. Очерки традиционной культуры / отв. ред. К.В. Чистов. — М. : Наука, 1987. — С. 223—258.
60. *Чижикова Л.Н.* Русско-украинское пограничье: история и судьбы традиционно-бытовой культуры / Л.Н. Чижикова. — М. : Наука, 1988. — 256 с.
61. *Чубинский П.П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел: материалы и исследования / П.П. Чубинский. — Санкт-Петербург : Типография К.В. Трубникова, 1872. — Т. VI : Народные юридические обычаи по решениям волостных судов. — XVI + 408 с.
62. *Шевченко Л.* Звичаї звязані з закладинами будівлі / Людмила Шевченко // Первісне громадянство та його пережитки на Україні / за ред. К. Грушевської. — К. : Державне видавництво України, 1926. — Вип. 1—2. — С. 87—95.
63. *Шихарева М.С.* Сельская община у сербов в XIX — начале XX в. / М.С. Шихарева // Институт этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Труды. Новая серия. — М. : Наука, 1960. — Т. LXII : Славянский этнографический сборник. —С. 150—193.
64. *Шухевич В.О.* Гуцульщина. Перша і друга частини / репринтне відтворення тексту 1899 року ; Володимир Шухевич. — Верховина : Гуцульщина, 1997. — 352 с.
65. *Якимович А.* Традиційне народне житло Покуття кінця XIX — початку XX ст. / А. Якимович // Музей народної архітектури та побуту у Львові. Наукові записки. — 1998. — Вип. 1. — С. 58—63.
66. *Якимович Г.* Використання глини в народному будівництві Буковини і Покуття кінця XIX — початку XX ст. / А. Якимович // Музей народної архітектури та побуту у Львові. Наукові записки. — 1998. — Вип. 1. — С. 555—558.
67. *Bogatyrev P.* Příspěvky k studiu lidových obřadů a pověr při stavbě domu na východnim Slovensku a Podkarpatské Rusi /P. Bogatyrev // Narodopisny vestnik ceskoslovensky. — Praha, 1934—1935. — R. XXVII—XXVIII. — S. 83—96.
68. *Swiątkowski H.* Pomoc sąsiedzka przy budowie / Henryk Swiątkowski // Prace i materiały etnograficzne. — Łódź ; Lublin : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1950/1951. — T. VIII—X. — S. 549—560.

Roman Tarnavskyi

ON THE CUSTOM OF TOLOKA NEIGHBOURING HELP DURING CONSTRUCTIVE WORKS IN UKRAINIAN PEASANTS' SOCIAL LIFE
(second half XIX — first half XX cc.)

The article has brought some data on the custom of toloka during the building process as a form of mutual help in Ukrainian traditional peasant society. The author has used yet unknown materials of ethnographic field expeditions, archival sourcess and research literature. He has exposed quite objective generalized characteristics for working and ritual stages of toloka custom in Ukraine. Slavonic background, with emphasis on the specificity of building technology on different Ukrainian ethnic territories has been presented.

Keywords: toloka, mutual help, building process, social life, Ukrainian peasant society, clay-straw bricks, saman.

Роман Тарнавский

ОБЫЧАЙ ТОЛОКИ ПРИ СТРОИТЕЛЬСТВЕ В ОБЩЕСТВЕННОМ БЫТУ УКРАИНСКИХ КРЕСТЬЯН
(вторая половина XIX — первая половина XX в.)

В статье речь идёт об обычае толоки при строительстве как форме взаимопомощи в украинской трацционной сельской общине. На основе материалов полевых этнографических экспедиций, архивных источников и информации научной литературы автор характеризует трудовой и ритуальный этапы толоки при строительстве среди украинцев на общеславянском фоне, с акцентом на специфике строительных техник на разных украинских этнических землях.

Ключевые слова: толока, взаимопомощь, строительство, общественный быт, украинская сельская община, глиняно-соломенные вальки, саман, чомур.

Роман ГОЛИК

МІЩАНИН І МІСТО: ПОВСЯКДЕННЕ ЖИТТЯ ТА ЕТНОКУЛЬТУРНІ СТЕРЕОТИПИ ЛЬВІВ'ЯН У XVII ст.
(на прикладі Львівського літопису)

Автор аналізує уявлення про ранньомодерний Львів у свідомості його жителів. На прикладі Львівського літопису простежено, як львів'яни сприймали міський простір і час, воєнні конфлікти, як розглядали етноконфесійні ідентичності сучасного їм суспільства.

Ключові слова: Львів, Львівський літопис, міська культура, ментальність, етнокультурні стереотипи.

Проблема повсякденного побуту, ментальності й етнокультурної свідомості львів'ян у ранню нову епоху уже була об'єктом наукових студій, починаючи від досліджень Владислава Лозинського [23], Івана Крип'якевича [13], й до праць сучасних українських вчених Я. Ісаєвича, В. Александровича, В. Балушка, М. Капраля, І. Замостяник, Б. Петрищак тощо [1, 2, 3, 7, 8—9, 12, 16]. Наше дослідження має вужчу мету: в світлі лише однієї опублікованої писемної пам'ятки — Львівського літопису — простежити, як структурували свій побут жителі міста, як уявляли собі соціум і світ навколо себе. Іншими словами, проблему можна сформулювати так: «категорії тексту і категорії ментальності» чи «текст і культурний контекст». При цьому ранньоновітній (чи пізньосередньовічний) Львів ми розглядаємо не стільки як географічну чи політико-адміністративну одиницю, а як культурний простір, де проходить життя людей [6]. Отже, предметом цього дослідження є не так реальне, як уявне місто, відображене у ментальності його жителів та у їхніх текстах.

Категорії тексту. Спочатку спробуємо проаналізувати верхній культурний пласт, «зовнішню форму» аналізованого тексту. З цього погляду Львівський літопис — 20-ти сторінкова рукописна вставка, вміщена у більшій книзі, яку, судячи із контексту, уклав львівський міщанин XVII ст. — український священик Михайло Гунашевський. Власне його традиційно вважають і автором самого літопису, хоча щодо цього є різні думки (дет. див: [4, с. 13—24]). Текст літопису публікували кілька разів: за редакцією М. Погодіна [14], А. Петрушевича [15], О. Левицького [11], проте у нашій студії ми опираємося на публікацію в дослідженні О. Бевза [4, с. 99—124].

Назва цього твору в літературі також зазнала еволюції: від оригінального — описового — заголовку «Іcписаніє літом от рождества Христова… року і по нім імущих» до вторинного, який вказує на місце написання хроніки, — «Львівський літопис». Змінювалися також і оцінки пам'ятки. Так, Іван Франко, називаючи автора «священиком Гунасевичем», звернув увагу не на вміщений у його книзі літопис, а на «Пересторогу» — переписану тут же полемічну пам'ятку антикатолицького спрямування. Він розглядав літопис Гунашевського просто як хроніку Ставропігійського братства, схожу з аналогічними текстами такого ж типу: «Від кінця XIV віку роблено у Львові принагідні записки у окремій книжці, із яких постав Львівський літопис. Подібні записки

роблено по різних південноруських монастирях, як ось у Добромильськім та Підгорецькім у Галичині, у Мгарськім на Україні», — зазначав Франко [18, с. 250]. Натомість Михайло Грушевський схилявся до тої версії, про Львівський літопис як записки невизначеного «студента 1640-их рр.» (дет. див: [4, с. 13—24]). Ми приймаємо думку, що автором хроніки, ймовірно, є Михайло Гунашевський. Однак, безвідносно до цього, важливо те, що перед нами — записки львів'янина середини XVII ст., які частково мають компілятивний характер, а частково відтворюють індивідуальний досвід життя й спосіб мислення тогочасного міщанина. Водночас сам збірник М. Гунашевського, в якому вміщено літопис, зберігався в архіві Львівського братства, був об'єктом зацікавлення у цьому середовищі, і отже, є джерелом для вивчення також і його настроїв [10, с. 38].

Візуальними орієнтирами тексту є проставлені в ньому дати від 1339 до 1649 рр. Тому його початкова назва («Іcписаніє літом от Рождества Христова… року і по нім імущих») цілком закономірна. Більшості дат відповідають різні за розміром елементи тексту — літописні повідомлення. Одні обмежені словосполученнями або максимально короткими реченнями на зразок «Татаре проводнії» або «Ярослав погоріл» [4, с. 99, 100]. Інші розтягнуто на цілу сторінку. Ще частина дат не співвіднесена з історичними подіями: біля них нема жодного запису. На полях літопису, поруч із датами та основним текстом, вміщено також примітки різного розміру: від окремих слів (на зразок «Велет» або «Новина») до речень («Місяць ушел бул с неба» [4, с. 120]). Водночас помітна певна тенденція. У міру наближення до кінця Львівського літопису розмір текстів у ньому зростає.

Більшість записів у літописі зроблені староукраїнською мовою XVI—XVII ст., з вкрапленнями церковнослов'янських афоризмів. Тільки на початку хроніки вміщені записи польською мовою, а одна з приміток на полях — латиномовна. Певну специфіку можна помітити і в тому, як автор літопису описує події. З одного боку, бачимо прагнення до максимальної економії словесних засобів. Наприклад, під 1500 роком читаємо: «Татаре Ярослав спалили і турци Рогатин звоювали», а під 1501 — просто «То ж» [4, с. 99]. Така спрощеність, по суті формалізм, — наслідок того, що літописець не зміг вибрати з прочитаної літератури більше фактів, і вписав у свій текст тільки ті, які віднайшов. В інших випадках — там, де автор прагнув передати ритм сучасних йому подій, у літопис проникають елементи живого мовлення. Це робить текст водночас і динамічним, і непростим для сприймання: «Тен шляхтич, маючи надію, що єсть войско польскоє, «юж ся козаков не боїмо», випавши з замку, забрали онії подводи козацькії», — читаємо під 1637 роком [4, с. 117].

Тому поруч зі спрощеними до мінімуму описами на зразок «Наливайка згублено» або ж «Цар до Москви ішол», у літописі зустрічаємо й дуже складні конструкції: «Король Владислав четвертий перед вознесенієм умер, по котрого смерті в тиждень войсько кварцяноє, котороє на козаки било пошло на весну на Україну, Богдан Хмельницький, з реєстровими козаками ребеллізовавши і з ордою кон'юровавши татарською под Жовтими водами збили і о трех годинах на порох обоз і жовніре живцем зо всіми добрами, оружієм і арматою захватили і в неволю татарськую гетьманов Потоцького, коронного, Калиновського, польного, з многими шляхти задали» [4, с. 121]. Тут «речення — факт» переростає у «речення-картину». Ймовірно, сприймання таких складних словесних комплексів інколи було непростим завданням і для самого автора. Саме цим можна пояснити характер приписок на полях. Вони резюмують сказане в основному тексті, «витягають» з нього особливо цінну інформацію, дають приховану оцінку, а водночас сегментують розповідь на частини: «Діло Лащове на самий великдень» [4, с. 106], «Стратегма козацкоє» [4, с. 107], «Золотая рота» [4, с. 108], «Дуга на запусти в небі. Кодак муровано. Кодак бурено, Збитки козацькії над капітаном. Присяга зрадливая реєстровців» [4, с. 114] тощо. Важко сказати, для кого автор призначав текст: для самого себе чи для стороннього читача. Більшість записів у ньому, так би мовити, безадресні, описові; однак є серед них й звертання до потенційних реципієнтів: «Юж мі ся с пам'яті вибило. Можете кто інший повідати, хто ся бога боїт».

Ці вступні зауваги підводять до попередніх висновків. Насамперед, вони показують, як автор Львівського літопису намагався побудувати свій текст. У принципі, він опирався на звичну схему хроніки, використовуючи у ролі смислових «риштувань» вже існуючі мовні та стилістичні кліше. Однак у пев-

них моментах хроніст відхилявся від усталених рамок. Тому частина тексту нагадує характерне для хроніки сухе фіксування фактів, а частина — деталізовану, забарвлену діалогами та описами, розповідь. Це робить текст строкатим, але водночас дає матеріал для виявлення його культурного тла. Ключем до цієї текстуальної «ентропії» є світогляд автора, міщанина XVII ст., і культурний контекст Львова — міста, у якому цей світогляд сформувався.

Категорії культури. Наступним пластом літопису, точніше, його зворотним боком, є категорії культури. Спробуємо коротко їх охарактеризувати.

Одним з основних у літописному контексті є концепт чи образ часу. Тут маємо два різновиди минулого: час минулий, «далекий», і час актуальний, «близький». Перший охоплює період 1339 і (орієнтовно) до 1621 р. Цей час для автора літопису є так би мовити, не «своїм», а чужим: інформацію про нього він черпає з книг, а не з власного життєвого досвіду. Так, перші два записи (1339 і 1471 рр.) у Львівському літописі взагалі чисто символічні. У них йдеться про завоювання Львова Казимиром Великим та про перетворення Київського князівства «на повіт» [4, с. 108]. Знаковим є те, що обидва тексти — цитати, узяті з «Хроніки» М. Кромера, і вписані у хроніку польською мовою з відповідним покликом («Kroniki 263 list») Вміщені вони тут невипадково: літописні події вписані у рамки певного історіософського циклу. Для автора Львівського літопису він починається з приниження галицьких русинів у XIV ст., а завершується тріумфом (чи «справедливою помстою») за давні кривди під час козацьких воєн XVII віку.

Проте й подальші записи Гунашевського, починаючи з 1498 р., відображають історію, запозичену з книг. Образ часу тут добре передає хронологічна сітка. Це — ряди дат, навпроти яких автор вписує знайдені у різних джерелах звістки. Тому значна частина «років» на перших сторінках літопису так і залишилися «порожніми». Для них не знайшлося «справжніх», значущих з погляду ранньоновітньої людини, подій. «Книжна» історія у літописі завершується 1621 р. З цього моменту, коли Гунашевський принагідно згадує про свою дитячу хворобу, текстуальний час набуває особистісного виміру, стає часом його дитинства, юності та зрілості.

Літописний час нерозривно пов'язаний з текстуальним простором. У міру того, як текст розгортається у часі і літописець переходить від минулого до майбутнього, його «уявний погляд» спрямовується щораз то в іншому географічному напрямку. Увага автора повільно, але невпинно переміщається із Заходу на Схід тогочасної речі посполитої і Центрально-Східної Європи загалом. Гунашевський — міщанин, тому зовнішніми орієнтирами для нього є, насамперед, містечка й міста: Ярослав, Радимно, Перемишль, Рогатин, Белз, Самбір, Мостиська, Судова Вишня, Яворів, Сокаль, Острог, Кам'янець-Подільський, Хотин, Переяслав, Київ, Лисянка (Лисінка), Бориспіль (Бариcполь), Ченстохова, Луцьк, Смоленськ, Москва, Рим. Інколи погляд львівського міщанина охоплює цілі регіони, які він окреслює лише загально: Подолля («Подуллє»), Поліссє, «Білая Русь», «Сіверщизна», «Волохи», «Польска», «Україна», або ще менш визначено — «Захід».

Проте плацдармом спостереження для автора весь час залишається Львів — місто, в якому він живе. Саме звідси він бачить довколишній світ — близький і далекий. Образ Львова у Львівському літописі репрезентований, на перший погляд, досить парадоксально. Якщо автор «Потрійного Львова» Бартоломій Зіморович чи Себастян Кльонович у своїй «Роксоланії» прославляють «столицю Русі», то Михайло Гунашевський дивиться на Львів дещо інакше. На сторінках його літопису це місто асоціюється з:

• візитами володарів: «Того ж року цар московський ся явил і ве Львові бул» (1605 р.) [4, с. 102]; «[А король єго милость], коли бул ве Львові, їздил на проїзщчки, осмотривал вшистко і галичане с передмістя Галицького просили єго королевськую милость о свободу» (1634) [4, с. 113];

• релігійними урочистотями, а також появою нових будівель та інституцій: «Кляштор заложено в воєводином дворі на стрільниці» [4, с. 120]: «В тім же року церков посвящовано во Львові святої пречистої» (1631) [4, с. 111]; «Церков святих П'ятниць во Львові господар волоський збудовал і посвящена була в тім року» (1645) [4, с. 120], «Петр Могила, воєводич молдавський, архімандрит київський печерський… ве Львові посвящовался у святої пречистої на митрополитство… А першеє посвященнє було в середу святочную, бо святого Юр'я було, другоє в суботу, а третє в неділю проводную, і апарата взял на себе, которії сам патріарх святіший посвящовал» (1633) [4, с. 111—112];

• смертю відомих міщан: «умер староста львовский Мнішок пред рождеством Христовим. В тім же року на польскіє запусти до великого поста, во второк, умер арцибіскуп львовский Гроховський» (1644) [4, с. 120];

• шляхетськими конфліктами (звістки про війну Гербуртів і Стадницьких): «А Гербурт до Львова був з'їхал, а Стадницькії за ним, і стали обозом под святим Юрим, шкоду чинили по передмістю великую» (1607) [4, с. 103];

• публічними стратами «бунтівників»: «І ве Львові єдного дня под ратушем 19 порану стято, а ку вечеру в замку 6 так же стято, а старшину 4 панув в поле випровадили: Карвацького і Конського на паль убито, а Сцібора і Сума чвертовано» (1616) [4, с. 104];

• стихійними лихами — пожежами та епідеміями: «мор бул великий во Львові, що, мовили, і птах, як летів през місто, то впал і здох» (1599) [4, с. 102]. «А в неділю вночі вигоріло передмістя Краковськоє вшистко, і церквій згоріло 3: святого Феодора, святого Онуфрія, святого отця Николи; костелов 3: святого Яна, панни Марії, всіх святих; ормянських 3: монастир, святого Якуба і святого крижа і жидовская божница єдна» (1623) [4, с. 105];

• війною та її наслідками: «Львов, боронячися, передмістя сами спалили всі округом. Воду отняли були козаки, рури поперетинавши. Замку Високого добули і люд вистинали, також по кляшторах все побрали і по церквах… У церкві святого Юря трупа 54 забитих людей, і татарин, на самий престол упади, розбився» (1648) [4, с. 12—123];

• економічними піднесеннями та депресіями, кризами, що змінюють звичний хід міського життя: «але бог дал великий урожай, же колода жита була по золотих три, гороху полу мірок по гроший 20 і вшистко було танє» (1639) [4, с. 120]; «дорожня ся почала, гроші в гору пошли, щораз вишше. Таляри були по золотих 4, а червонії по золотих 6, а жита колода по золотих 24» (1620) [4, с. 105].

Загалом, у поле зору літописця потрапляють різнопланові аспекти міської повсякденності та соціального життя. Так, 1643 р. привертає його увагу не лише особливостями церковного календаря, але й міжетнічними конфліктами, погромами та пожежами: «Пасха вкупі. Георгія в неділю. Жидов на передмістю бурено. І святий Юрій погоріл» [4, с. 120]. Такі записи є, певною мірою, закономірними, бо відображають реалії пізньосередньовічного міського життя.

Поряд з цим, Гунашевського приваблюють незвичайні, дивовижні події. Він занотовує у літописі «новини», які надходять до міста з інших країн, та описує різноманітні чудеса й знамення: «На дахах по домах щось писало і падовало, що і люде слихали, як о землю чим ударил, а по тому скот здихал барзо» [4, с. 102]. До цього ряду входять звістки про мор /«морове повітря» / «приморки» («Мор був великий в Перемишлю і во Львові» (1595), пожежі, які нищать цілі міста («Радимна вигоріла вшистка, «Камянець-Подольський погоріл», «Ярослав погоріл вшисток у ярмарок»); посухи, неврожаї, нашестя саранчі, затемнення місяця («місяць гдесь ся бул заділ, тілько з подполня а погордливої ночі таки єго не було в небі», 1638), народження незвичайних немовлят (зокрема сіамських близнюків у 1616 р.), «западання міст» і обвали будівель «на Заході» (під 1638 р), землетруси — явища, які викликали невпевненість і страх: «земля ся трясла о годині 20-туй, же зі окен шиби випадали, скляниці зі столув іспадали, а люди були в страху великом» [4, с. 104]. Натомість початок 1637 р. літописець взагалі описував як ланцюжок незвичайних явищ природи (землетрус — посуха — пожежі) та див («кривавий дощ»). При цьому він надавав їм особливого значення, щоб підкреслити власні релігійні симпатії й антипатії, зокрема надати хроніці антикатолицького спрямування: «новина була принесена от Риму, же там дощ падал кровавий і град так великий, як полтора фунта олова, і перун ударил на каплицу, где єсть у схованню папезькая корона; мніх, літаючий над містом, волал: «Біда, тобі, біда Риме!». А бул в білих шатах. На пророчество тоє, що где мовить: «Горе тобі Віфсаїдо, ти Капернауме вознесися до небес» [4, с. 116—117]. Водночас в іншому контексті хроніст трактував природні катаклізми 1638 р. («огні» — пожежу, «суху землю» — посуху) як Божу помсту, що стосується усіх людей: «юж споминається, як перше, за фараона, була помста, так же і тепер: не досить, що на дереві хробацтва були, але єще горше — що посіяно, то і тоє поїдають в землі якієсь робаки. Помста божая!» [4, с. 120].

Проте загалом літописець акцентував на релігійних і національних стереотипах, чітко поділяючи світ

на «своїх» і «чужих». При цьому в тексті Гунашевського помітний виразний «синдром поділеного світу». У ньому, з одного боку, живуть «християни справедливі», а з іншого — їхні супротивники. Водночас «чужі» і свої етноси та соціальні групи у свідомості автора Львівського літопису також диференційовані. Повністю «чужими» для Михайла Гунашевського є татари і турки — представники нехристиянського культурного простору. Це — вороги, які грабують, вбивають, нищать, забирають людей у полон і сіють хаос, страх перед несподіваними нападами і грабунками: «Татаре вишли були і Галич спалили, шкоди много учинили» [4, с. 102]. «Турчин под Хотиням бул» [4, с. 105]. «Татаров великоє множство розсіялося було. Не було того чоловіка, щоби ся не трвожил, навіть сам король у Варшаві у великой трвозі бул» [4, с. 104]. «Але орди люд незлічонний з собою до поганських країн затягли ж во плін» [4, с. 122] тощо.

«Християнські народи» у сприйманні автора також поділені на «свої» та «чужі». До перших автор літопису зараховував. «Русь», виокремлюючи з неї козаків, образ яких у літописі неоднозначний. З одного боку, козаки для Гунашевського — захисники Русі та Речі Посполитої від різноманітних ворогів, від нехристиян, зокрема татар. Вперше слово «козак» на сторінках його літопису згадано у повідомленні з 1578 р. про страту Івана Підкови власне у зв'язку з нападами ординців: «Баторій бул во Львові і поїхал на лови, а казал козака Подкову стяти, бо посол турецький скаржил на него, що татарув біял і до Польщі недопущал» [4, с. 101]. Проте — підкреслює Гунашевський, — їх переслідують та страчують. Звідси — звістки про повстання під проводом Северина Наливайка: «Наливайко до Венгер ходил» (під 1596 роком) і «Наливайка згублено» (під 1597 р.) [4, с. 102]. Водночас козаки виступають у тексті й учасниками внутрішніх шляхетських конфліктів: «Знову Опалінський зі Стадницьким о пса войну точил, і людий погубили много. Наостаток Стадницькому козак Шевлюга голову втял, ланцуцькому», — читаємо під 1608 роком [4, с. 103]. У певний момент козаків та їхніх ватажків літопис подає крізь призму образу «Сагайдачного, гетьмана козацького», наділеного у тексті напівміфічними атрибутами безстрашного воїна, який гине лицарською смертю: «В той час Сагайдачний спосродку турков, беручи по єдному, водил до своєго обозу. Там єго пострілено і умер, а в Києві лежить тіло єго» [4, с. 104]. Крім того, козаки у його тексті постають вірними підданими Речі Посполитої та легітимними представниками її лицарського стану, яких благословляє сам королевич Владислав»: «І так за помоччю божиєю а за стараннєм козацьким сталося, где видячи старання їх, сам признал їм рицарство, і отримали звитязство великоє» [4, с. 104]. Натомість, описуючи події 1630 р., автор уже відкрито зображає козаків оборонцями руського народу, яким протистоять «ляхи». Образ поляків у літописі зміщується від відносно нейтрального («ляхове отмінили календар» [4, с. 101]) до приховано, і, зрештою, явно негативного, наприклад: «[Дорошенко] завіл бул ляхов хорошенько, але не хотіл бити, мусили би ся були просити» [4, с. 105] або «того ж року пощастило ляхом» [4, с. 115]. Образ «ляха» у Гунашевського збігається з образом «латинника» — римо-католика, антипода русинів та православ'я: «Теди мнісі домінікани меч посвящовали і коло костела носили і през вшистку мшу на олтару лежал с тим докладом, же на то поганство, на русь, жеби їх викоренити» [4, с. 111]. Навіть догмати західної церкви та уявлення її вірних видаються літописцеві ілюзіями і обманом: «Перед смертю виділ пан Замойський пекло отвореноє і огонь геєнський, а они [єзуїти] правили, же «то чистець, не бойся» [4, с. 118]. Відповідно формується й стереотип польського воїна — жорстокого винищувача усього, що руське: «[Лащ] Лисінку містечко на самий день великодній вшистко вистинал, як мужов, так і жон, так і дітей, в церкві будучих, і попа з ними. По дорозі людей невинних, буле би тилько русин бил, забивали» [4, с. 106] «[Гетьман польський] розгнівавшися барзо..., послал хорогвий п'ять, под котрими було людей 7 сот, казали місто козацькоє висічи, і жонок, і дітей, аби єдно бул русин» [4, с. 117].

Отже, поляки в інтерпретації Гунашевського виступають, фактично, недругами. Їхні проводирі, переконаний літописець, виношують не просто проект ліквідації козацтва, а й план тотального знищення «усієї русі»: «Аби впрод козаков, а затим во вшисткой Україні русь вистинати аж до Москви» [4, с. 117]. Логічно, що під 1636 р., коментуючи успіхи польського війська («пощастило ляхом»),

літописець додає на полях промовистий коментар: «Початок неволі козацької» [4, с. 115]. Тому козацька жорстокість щодо польських супротивників, на думку автора літопису, виправдана: це — відповідь на «звірства ляхів», «дзеркальне відображення» жорстокості коронного війська. Так, Самійло Лащ нищить жителів «Лисінки містечка», зневажаючи руську віру, на сам Великдень [4, с. 106]. У відповідь козаки мстяться на елітній «Золотій Роті»: «На світанню вшистких побито, і ноги не впустили, і там в окопі поклали і ховати не казали; где скарби великії окрутне побрали» [4, с. 108]. Взагалі «ляхи» та їхні союзники у Гунашевського підступні супроти запорізьких козаків, яких постійно «хотять зносити», постійно нахваляються, що поневолять усю «русь» тощо («вшистких вас в п'ясті міти будемо») [4, с. 109]. Крім того, представники польської шляхти, за словами літописця, розглядають русь і козаків не як рівних собі, а виключно як «простих людей» — селян, здатних займатися лише землеробством та скотарством («Не хочу я з Грицями воєвати, нехай ідуть до ролі, альбо свині пасти» — такі слова вкладає літописець в уста польського полководця [4, с. 104].

На тому ж полюсі «розділеного світу» Гунашевський вміщував тих, кого вважав ситуативними союзниками поляків: діячів унійної церкви, реєстрових козаків («реєстровців»), німців та євреїв. Перші у його тексті наділені демонічними рисами: «І дал їм, що і до сего часу мучать християн, як слуги і предтечі антихриста» [4, с. 102]. Саму унію, перефразовуючи слова Конєцпольського, автор Львівського літопису ототожнює з кривавою трагедією: «Теди, слише, показовал їм, слези отираючи, труп великий, тії слова мовячи: «Отож унія — лежить русь з поляками!» [4, с. 110]. У тому ж ключі львівський міщанин розповідає про зраду супроти руйнівників Кодака — запорожців Івана Сулими, яких «реєстровці» підступом запрошують до боротьби проти «ляхів», заманюють «до окопу», заковують у кайдани і посилають на страту до Варшави [4, с. 114—115]. Помічниками «ляхів» та автоматично — ворогами «русі» — у літописі виступають також і німецькі найманці. Так, «німці» у літописі підступом руйнують кілька руських монастирів, добираючись до головного — «...до Межигорського монастиря хтіли штурмовати, леч ся черніці постерегли... Що ж, розумієте, в яком ми страху були, же юж в козацьком монастиру, на котрий вшисткі зубами скреготали! І певне, гди би ся їм ведлуг замислов їх повело, вшисткой би ся русі достало» [4, с. 109]. Їх смерть літопис трактує також у зниженому, зневажливому стилі: «А німці, як мухи, погинули» [4, с. 116]. До категорії прихованих ворогів козацтва літопис відносять і євреїв, які у його літописі фінансують «латинників»: «Того ж дня люд кролевський настигл, котрий, повідають, нанятий за жидовськії бул пінязі» [4, с. 108] З іншого боку, Гунашевський сприймав євреїв як купців, які через свій спосіб життя та неперебірливість у методах ведення торгівлі несуть загрозу міській спільноті. Зокрема, він зображав їх мимовільними розносщиками епідемії: «Люде злодії викрали домов 5, що у Ярославлю повимирало богатих людей щонайбільших, і тії речі принесли до Львова, і жиди во Львові передміськії прикупили. І так з того почалося примирати помалу-малу» [4, с. 108].

Боротьбу запорозьких козаків з цими ворогами Гунашевський вважає, фактично, священною війною [17, с. 106], і навіть чудом. Цікаво, що описуючи це чудо, львівський літописець використовує соціальну символіку матеріальної культури, зокрема одягу XVII ст.: «З того [польського] обозу ледво хто уйшол, для оповідення чуда так знаменитого захован, і то в сермяжці, а не в блаватах, вишол» [4, с. 121]. Козацтво, у візії автора, стає інструментом Божого гніву, безоглядної справедливої помсти, спрямованої, передовсім, проти представників іншої віри — поляків, німців та євреїв: «А на Україні козаки броїли, ляхом деспекти чинили, німцюв як мух били, жидов різали, як кур, мніхов у костелах палили єдні, а другії гумна молотили, їздячи стада займовали, м'яса до бочок солили, живность собі готовали» [4, с. 119] «Хмельницький розослал бул полковников... з козаками, до котрих навенцей хлопства в'язалося, і добивали містечок і міст, шляхту і жидов, і ляхов всіх впень стинаючи, а добра у всіх огулом отбираючи і обдираючи, і людей невинних губ'ячи, костели і кляштори луп'ячи» [4, с. 121]. Водночас, трактуючи козаків-«низовців» як гордих, незалежних представників рицарського стану, руської ідентичності та захисників православ'я, автор літопису боїться їхньої безпощадності. Він відзначає, що у запалі бою запорожці не розрізня-

ють «своїх» та «чужих»: «Єдного русина Попеля знашли в черньця, взяли і розстріляли, а другого с церкви святого Феодосія» [4, с. 108]. Під час війни козаки не зважають на вік та походження своїх супротивників. Як приклад у літописі наведено історію вісімнадцятирічного польського шляхтича Гломбоцького, який, віддавши соболеву шубу, пропонував великий викуп, але все ж не уникнув козацької розправи [4, с. 108].

При цьому Гунашевський підкреслював, що козаки для нього є, фактично, своїми, а інформації про усі події «за Дніпром» він запозичив з надійного джерела — письмових вісток одного із запорозьких гетьманів (якого, проте, називає досить невиразно — «якимось»): «Гетьманом козацьким ніякись Тимош Мигайлович Оренда, котрий рукою власною тії новини посилал знаємим своїм в року 1630» [4, с. 111]. Літописець не раз акцентує на постійному зв'язку між галицькими русинами-українцями і їхніми інформаторами «з України». Для нього козаки — це мешканці України, які живуть «за Дніпром» і сповідують східну віру, частина Русі, до якої зачислюють себе й львівські українці. Тому козацтво зображене у Львівському літописі в героїчно-пафосному ключі: «А козаки тиж не пишнії: еще ся войско лятськое не осмотрило, а они юж гдесь заділи 5 хорогвій (їдять не лупячи)» [4, с. 117]. «А козаки стали і оточилися так потенжне, хотяй би кілька літ їх доставали, то би їх не достали» [4, с. 119]. Водночас, коли козацькі війська опиняються під стінами Львова, вони, разом з татарами, трактують усю міську спільноту вороже, як об'єкт нападу: «Замку Високого добули і люд вистинали, также і по кляшторах усе побрали і по церквах» [4, с. 122—123]. Отож, козацькі війни в рецепції літописця — не лише виправдана помста, а й знищення, насильство і з польського, і з українського (руського) боку. Крім того, Гунашевський пов'язує бойові дії з недоїданням, розповсюдженням епідемій тощо: «Бул теж і голод всюди, куди тілько прошли войска козацькії. Було і повітря ніякоєсь, бо люд мер окрутне повсюди наголову, навіть і в самих їх військах, набарзі на бігунки» [4, с. 122]. Проте війни захоплюють літописця. [див. 5]. Його увагу привертає майстерність бойових операцій, їх вдалі наслідки — особливо тоді, коли йдеться про козацтво чи «православну русь» загалом («О чом довідалися козаки, пошло їх з тисячу альбо і больше. Оступивши тоє місто, отдали їм, же ніхто не знає, где ся поділи тії то 7 сот жолніров, бо і жадного забитого не знайшли, мовячи: «альбо їх поїли?») [4].

Зрештою, інтерес до війни та пов'язаних з нею подій остаточно превалює на сторінках літопису. У міру того, як погляд літописця зосереджується на мілітарних успіхах козацького війська, Гунашевського перестають цікавити події в самому Львові. Літописець перестає доповнювати свій текст, та, ймовірно, покидає межі міста, яке дало назву його хроніці, і вона уривається описом далеких від Львова подій. Уяву автора займають ширші простори й проблеми. Проте він й надалі не полишає кола ідей, упереджень, страхів і надій, які засвоїв з дитинства. Фізично покидаючи Львів, колишній міщанин й надалі залишається в ньому — місті своїх побоювань, радощів і надій.

Натомість його текст залишається одним з класичних прикладів полемічно спрямованого мислення, яке дуже різко ділить світ на «ми» й «вони». Такий «непримиренний» погляд на суспільство характерний для доби, в яку жив Гунашевський — часу різких релігійних та соціально-економічних суперечностей, що вилилися у воєнні конфлікти 30—50-х рр. XVII ст. Цю ментальність не можна вважати системою у модерному розумінні того слова. Це — строката амальгама емоцій та ідей, на якій позначились проблеми й особливості національної свідомості тодішніх львів'ян та жителів Русі, для яких віра і етнос були близькими, майже синонімічними категоріями [19]. Водночас на підставі літописного тексту важко сприйняти тезу про те, що майже до середини XIX ст. на території пізнішої Галичини люди усвідомлювали себе крізь призму соціальної, конфесійної та мовної ідентичності, відокремлених одна від одної [22]. Справді, автор Львівського літопису вирізняє, насамперед, етноконфесійні спільноти (православних/русинів чи православну русь і «латинників»-«ляхів» та іудеїв/євреїв/«жидів»). Його увага прикута, переважно, до трьох соціальних станів: «лицарів»-козаків («низовців», запорожців) і львівських міщан, які уособлюють одночасно православ'я і «русь», яким протистоїть польська шляхта. Крім того, наприклад, у одних контекстах літописець ототожнює Річ По-

сполиту та її структури (зокрема, королівське військо) з окресленим етносом («ляхами»), а в інших — ні. Це можна трактувати і як прояв лояльності до держави, і як свідчення її етнічної диференційованості, і, навпаки, як імпліцитне, приховане ототожнення Речі Посполитої з Польщею («ляхами»). Водночас, коли Гунашевський послідовно протиставляє «русь», «ляхів», «німців» та «жидів»/євреїв і зближує місцеву «русь» з придніпровськими «козаками», то тим окреслює межі етнічних ідентичностей, об'єднуючи різні критерії (мову, віру, культурну традицію, кровну спорідненість) в одне ціле. Отож, в одному вимірі осмислення «націй і станів» у свідомості львівського хроніста, нібито однозначне, а в іншому, — таке, як і в авторів тогочасних ікон Страшного суду, на яких «народи» (зокрема ті ж козаки та русь) зображені не праворуч (як праведні), а ліворуч від Бога (як осуджені на «геєну вогненну») [20; 21]. Звідси — неоднозначна оцінка козаків у літописному тексті. Загалом же Львівський літопис (як і інші сучасні йому пам'ятки) дає аргументи і тим, для яких нації є первинними, постійними категоріями, і «конструктивістам» (які датують створення «політичних націй» відносно пізнім часом, XVIII—XIX ст.), залежно від того, з яких позицій прочитувати його повідомлення.

Так чи інакше, настрої суспільства, в якому жив літописець, не можна назвати мирними й спокійними. Релігійна й етнічна толерантність для нього теж, фактично, була анахронізмом. Власне тому уяву пізньосередньовічного міщанина привертали етноконфесійні диспропорції, війни та конфлікти сучасного йому соціуму. Його знання про світ також не можна назвати раціональними у модерному розумінні того слова. Авторитетними джерелами для літописця є, передовсім, релігійні та полемічні тексти (зокрема антикатолицька Пересторога), а водночас — польські хроніки, з яких він черпає звістки про ті події, які виходять за межі його власної пам'яті. Отож, Львівський літопис — свідчення того, що повсякденне мислення пересічної людини XVII ст. було сплавом побутових клопотів та любові до сенсацій. Літописця цікавило, з одного боку, те, що його оточувало у місті, а з іншого — звістки про природні катаклізми, незвичайні явища — «знамення», містичні чудеса і чари. Водночас посилений інтерес до цих феноменів викликав у нього й природний острах. Усе це дає змогу розглядати літописний текст як вираз психологічної багатомірності людини XVII ст., її етнокультурних орієнтацій, щоденних потреб та інтелектуальних запитів. Саме тому Львівський літопис залишається одним з ключових джерел для реконструкції духовного світу львівських українців у ранню нову добу.

1. *Александрович В.* Західноукраїнські малярі XVI ст. Шляхи розвитку професійного середовища / Володимир Александрович. — Львів : Місіонер, 2000. — 312 с. — (Студії з історії українського мистецтва. — Т. 3).
2. *Александрович В.* Львівські малярі кінця XVI ст. / Володимир Александрович. — Львів : Місіонер, 1998. — 198 с.
3. *Балушок В.* Світ середньовіччя в обрядовості українських цехових ремісників / Василь Балушок. — К. : Наукова думка, 1993. — 120 с.
4. *Бевзо О.* Львівський літопис і Острозький літописець: Джерелознавче дослідження / Олександр Бевзо ; вид. 2. — К. : Наукова думка, 1971. — 200 с.
5. *Голик Р.* Війна і Русь: Еволюція уявлень про збройні конфлікти у середньовічній та ранньомодерній культурі та їх рецепція у модерній Галичині / Роман Голик // Actes testantibus. Ювілейний збірник на пошану Леонтія Войтовича (Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність). — Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. — Вип. 20. — С. 212—236.
6. *Голик Р.* Leopolis multiplex. Образ Львова і стереотипи повсякденності у міській культурі XV—XVIII ст. / Роман Голик // Історія Львова : у трьох томах. — Львів : Центр Європи, 2006. — Т. 1.— С. 273—280.
7. Економічні привілеї міста Львова XV—XVIII ст.: привілеї та статути ремісничих цехів і купецьких корпорацій / упоряд. Мирон Капраль. — Львів : Піраміда, 2007. — 815 с. — (Львівські історичні пам'ятки. — Т. 4).
8. *Замостяник І.* Протоколи судового процесу львівського столяра Яна Гавловича як джерело до вивчення матеріальної та звичаєвої культури початку XVII ст. / Ірина Замостяник // Дрогобицький краєзнавчий збірник. — 2004. — Вип. VIII. — С. 430—444.
9. *Замостяник І.* Тестамент львівського архітектора Павла Римлянина (1618) / Ірина Замостяник // Український археографічний щорічник. — 2009. — Вип. 13/14. — С. 457—466.
10. *Ісаєвич Я.Д.* Джерела з історії української культури доби феодалізму. XVI—XVIII ст. / Ярослав Ісаєвич. — К. : Наукова думка, 1972. — 144 с.
11. Исписание летом от рождества Христова року 1498 и по нем идущих // Южнорусские летописи. Издание

Киевской комиссии для разбора древних актов / под. ред. О.И. Левицкого. — К., Б. р. — С. 1—23.
12. *Капраль М*. Національні громади Львова XVI—XVIII ст. (соціально-правові взаємини) / Мирон Капраль — Львів : Піраміда, 2003. — 440 с.
13. *Крип'якевич І*. Львівська Русь в першій половині XVI ст.: дослідження та матеріали / Іван Крип'якевич. — Львів : Б. в., 1994 — 394 с. — (Львівські історичні праці. Джерела. — Вип. 2).
14. Львовская русская летопись // Русский историческій сборникъ, издаваемый Обществом истории и древностей российских / ред. проф. Н. Погодин. — М., 1839. — Т. 3. — Кн. 3. — С. 233—267.
15. Львовская летопись // Науковый сборникъ, издаваемый литературным обществом Галицко-русской матицы / введение, примечания и заключение А.С. Петрушевича. — Львовъ, 1868. — С. 255—294.
16. *Петришак Б*. «Лицар пера і каламаря» — писар міста Львова Войцех Зимницький (1583—1639) / Богдана Петрищак. — Львів : Б. в., 2011. — 208 с. — (Львівські історичні праці. Дослідження. — Вип. 3).
17. *Плохій С*. Наливайкова віра: Козацтво та релігія в ранньомодерній Україні / Сергій Плохій. — К. : Критика, 2005. — 496 с.
18. *Франко І*. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50 томах. — К. : Наукова думка, 1984. — С. 194—470.
19. *Chynczewska-Hennel T*. Świadomość narodowa szlachty ukraińskej i kozaczyzny od schyłku XVI do połowy XVII w. / Teresa Chynczewska-Hennel. — Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985. — 190 s.
20. *Himka J.-P*. Last Judgment Iconography in the Carpathians / Jean-Paul Himka. — Toronto : University of Toronto Press, 2009. — 301 p.
21. *Himka J.-P*. On the Left Hand of God: «Peoples» in Ukrainian Icons of the Last Judgment / Jean-Paul Himka // State, Societies, Cultures East and West: Essays in Honor of Jaroslaw Pelenski. — New York : Ross Publishing Inc., 2004. — P. 317—349.
22. *Kuzmany B*. Brody. Eine galizische Grenzstadt im langen 19. Jahrhundert / Börries Kuzmany. — Vien ; Boehlau, 2011.— 406 s.
23. *Łoziński W*. Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku / Władysław Łoziński. — Lwów : Gubrynowicz i Schmidt, 1890. — 305 s.

Roman Holyk

A TOWNSMAN AND HIS TOWN: DAY-BY-DAY LIFE AND ETHNOCULTURAL STEREOTYPES BY LVIV TOWNSFOLK in the XVII c. (exemplified by Lviv Chronicle)

The article presents analytic study on concepts of early modern Lviv in the consciousness of its inhabitants. Owing to the cases noted at the Lviv chronicle a research-work on Leopolitans' views of urban space and time, military conflicts and ethnocultural identities of townsfolk's communities has been exposed.

Keywords: Lviv, Lviv chronicle, urban culture, mentality, ethnocultural stereotyps.

Роман Голык

МЕЩАНИН И ГОРОД: ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ И ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ ЛЬВОВЯН в XVII в. (на примере Львовской летописи)

Статья рассматривает представления о раннемодерном Львове в сознании его жителей. На примере Львовской летописи исследовано восприятие городского пространства и времени, военных конфликтов и этноконфессиональных идентичностей в ментальности львовян.

Ключевые слова: Львов, Львовская летопись, городская культура, ментальность, этнокультурные стереотипы.

Михайло ГЛУШКО

НЕВІДОМИЙ АНДРІЙ ВЕРЕТЕЛЬНИК

У статті йдеться про невідомі сторінки життя і діяльності Андрія Веретельника — етнографа, фольклориста, прозаїка, драматурга, публіциста, редактора. Значну увагу зосереджено на його співпраці з Науковим товариством ім. Шевченка у Львові. Зокрема, аналізуються тематика його етнографічних зацікавлень, публікація на шпальтах «Етноґрафічного збірника» фольклорних матеріалів, які дослідник зібрав на теренах сучасного Кам'янко-Бузького району Львівської області.

Ключові слова: Андрій Веретельник, життєвий і творчий шлях, прозаїчний доробок, етнографічно-фольклористична діяльність, Наукове товариство ім. Шевченка у Львові.

Андрій Веретельник належить до тих україністів, які сучасникам майже невідомі. Принаймні безуспішними будуть пошуки відомостей про нього в усіх наявних нині довідкових та енциклопедичних виданнях, зокрема й у таких, як «Енциклопедія українознавства» та «Мала енциклопедія українського народознавства» (Львів, 2007). Нічого не сказано про дослідника й у посібниках з української етнографії та фольклористики. Його ім'я згадане лише у праці відомого львівського етнолога Оксани Сапеляк. Зокрема, аналізуючи науково-пошукову діяльність Етнографічної комісії Наукового товариства імені Шевченка, авторка торкнулася також збирачів етнографічних і фольклорних матеріалів, серед яких значиться й А. Веретельник [95, с. 47, 49, 51]. Однак, основні віхи його життєвого шляху і творчості згадану дослідницю не цікавили. Аби заповнити цю прогалину, пропонуємо увазі читачів стислий огляд життя і творчих здобутків А. Веретельника.

Відразу зазначимо: достовірних свідчень про нього збереглося мало. Вони обмежуються поки-що різними, дуже рідкісними на сьогодні виданнями минулого століття, переважно періодичними, окремими публікаціями прозаїчних і драматичних творів, небагатою епістолярною спадщиною — листами до членів НТШ та суспільно-громадських діячів Галичини початку XX ст. [1; 4; 5; 6]. Особливо цінним для з'ясування біографії А. Веретельника є його лист до Олександра Барвінського від 16 грудня 1911 р., в якому автор стисло виклав вихідні дані про свій життєвий шлях. З цього листа, власне, і довідуємося про те, що А. Веретельник народився в 1881 р. «Я молодий ще здає ся чоловік. Мені 30 років» [1, арк. 7], — наголосив він О. Барвінському. Позаяк лист був написаний у 1911 р. (рівно через 30 років після народження), то це також побіжно підтверджує цю дату.

Походив А. Веретельник з українського селянського середовища. Щоправда, саме місце його появи на світ є поки-що невідоме. У вже згаданому листі до О. Барвінського автор зазначив таке: «Походжу я із селяньскої родини в Сільци Беньковім повіта Камінка Струмилова. До 12-го року зростав я на Україні, таки в Київі, куди мій батько був виеміґрував як ремісник до цукроварні. Там ходив я до початкових шкіл, а по смерти батька 1892 р. переселив ся я з матірю удовою з пятірком дрібних (дітей. — *М. Г.*) до Галичини» [1, арк. 5 зв.]. Отже, аналізуючи процитоване, можна однозначно ствер-

джувати лише про те, що батько дослідника походив зі с. Сільця Бенькового Кам'янецького повіту (нині с. Сілець Кам'янко-Бузького р-ну Львівської обл.). Відомо також, що батько[1] емігрував у Наддніпрянську Україну (Київ), де працював на цукроварні. Тут, власне, «до 12-го року» і зростав малий Андрій та здобував початкову освіту. Однак, де він народився (у Сільци Бенковім ще до еміграції батька чи вже в Києві) та звідки походила його матір — важко судити на основі цих скупих рядків. Найімовірніше, малою батьківщиною Веретельника був все таки Київ, де він прожив аж 11 років («до 12-го року») — щонайпізніше до 1892 р. (до смерті батька). До речі, батько Ілько був, найімовірніше, ковалем за професією. Як уже знаємо, в епістолярній спадщині син називає його ремісником. Але найбільше до цієї думки спонукає нас докладний зміст легенди «Божий коваль», яку народознавець записав уже по пам'яті на основі розповіді покійного батька [78, с. 83—84].

Переїхавши в Галичину, А. Веретельник продовжив навчання у Промисловій школі в м. Кам'янці-Струмиловій (нині райцентр Кам'янка-Бузька Львівської обл.). Середню освіту не зміг здобути через скрутне матеріальне становище, хоча й відзначався настирливістю і здібностями до навчання. «Я з малку рвав ся до науки і в школі все був перший, та тут (у Галичині. — *М. Г.*) не було відка піти до середних шкіл з крайного убожества. І я вступив до Промислової школи в Камінці Стр[умиловій], але був на ремісника заслабого здоровля, а зрештою там за мало було мені науки, за котрою я тужив страшенного. І я ходив по людях та благав їх, аби допомогли мені, ходив пішки два рази до Львова до пок[ійного] Кардинала Сембратовича і благав єго також о поміч, але нічого з того не вийшло» [1, арк. 5 зв.], — йдеться у його листі до О. Барвінського від 16 грудня 1911 р. Отож ґрунтовні знання довелося здобувати самотужки, постійно займаючись самоосвітою. «Я вчив ся сам дуже богато, так, що кожної ночи клав ся спати все по 3 год[ині] по північи. По двох літах такої форси, я попав в нервову недугу, котра мучила мене через три роки» [1, арк. 6], — стверджував автор цього ж листа. З цієї причини, мабуть, згодом його увагу привернула постать відомого сербського лінгвіста Вука Караджича [49], який здобував освіту також самотужки.

Наприкінці 90-х рр. XIX ст. А. Веретельник «удав ся до Тов[ариства] ім. Шевченка, бо у ті часи [...] пильно прочитував виданя сего Товариства і вписував тодішну ілюстровану «Зорю» [1, арк. 5 зв.]. На роботу в «адміністрацію» (мабуть, у редакцію) «Літературно-наукового вістника» прийняли його за рекомендацією Кості Паньківського[2]. Згодом він працював у книгарні НТШ. Тоді ж «збирав етноґрафічні материяли і писав новельки, які були друковані у «Гром[адському] Голосі» та в «Л[ітературно]-Н[ауковому] Вістнику». По році (праці. — *М. Г.*) мусів я відси (з Товариства. — *М. Г.*) відійти, бо не було занятя для мене» [1, арк. 5 зв.], — стверджував він у грудні 1911 р.

Трудову діяльність А. Веретельник продовжив в інших установах (Ставропигійська книгарня, Просвіта, «Карпатія») та в різних часописах Галичини і Буковини, обіймаючи важливі посади: видавця «Народної бібліотеки» (січень 1905), видавця і відповідального редактора «Основи» (червень — вересень 1906, вересень 1907 — липень 1908), видавця і редактора «Дзвону» (вересень — грудень 1906), видавця, «начального» і «одвічального» редактора «Народного слова» (серпень 1908 — листопад 1909), відповідального редактора «Народного голосу» (грудень 1909 — грудень 1911)[3]. До речі, «Основу» редагував з ініціативи Митрополита Української Греко-Католицької Церкви Андрея Шептицького, «Народний голос» — на прохання відомого буковинського мовознавця, громадсько-політичного, культурного й економічного діяча, почесного члена НТШ Степана Смаль-Стоцького [1, арк. 6].

На жаль, подальша доля А. Веретельника нам невідома, позаяк поки-що відсутні конкретні документальні свідчення про його життя і діяльність напередодні Першої світової війни та згодом. Останній його лист до О. Барвінського датується 1 (13) серпнем 1912 р.

---

[1] Як засвідчує паспортизація опублікованих в «Етноґрафічному збірнику» фольклорних матеріалів, звали його Ільком [78, с. 84; 79, с. 97, 142, 145].

[2] Відтак А. Веретельник присвятив К. Паньківському найбільшу за обсягом збірку прозових творів «Оповідання» (Львів, 1902).

[3] Дати встановлені на основі перегляду кожного з названих часописів, за архівними джерелами [1, арк. 5 зв. —7 зв.] та даними сучасних історико-бібліографічних видань [94, с. 212, 256; 96, с. 222, 268, 306—307].

[1, арк. 16—16 зв.], до Кирила Студинського — 28 вереснем (10 жовтнем) 1912 р. [6, арк. 20—20 зв.].

Незважаючи на важкий і почасти навіть загадковий життєвий шлях, нездоланні труднощі, постійну зайнятість тощо, зв'язок з НТШ у Львові А. Веретельник підтримував майже постійно, але найбільше упродовж першого п'ятиріччя XX ст. Так, 30 листопада 1902 р., тобто більше, ніж через два роки після добровільного розставання з Товариством, дослідник просив в одного з його членів матеріальну допомогу, яка знадобилася йому через тривалу хворобу [4, арк. 64—65 зв.]. Водночас саме цього року він активно займався науково-пошуковою польовою роботою на теренах Кам'янецького повіту [5, арк. 21—28 зв.], передусім завдяки «специяльної підмоги, признаної краєвим соймом Етноґрафічній Комисиї на збиранє етноґрафічних матеріялів» [86, с. [II]]. До відповідної роботи залучався народознавець і наступного року: 20 травня 1903 р. на засіданні Виділу (Президії) НТШ було «признано д[обродієві] А. Веретильникови 100 кор[он] на етноґрафічну екскурзию з тим, що етноґрафічна комісия возьме се на свій рахунок» [101, с. 9]. Етнографічна комісія виділила йому ці кошти своїм рішенням від 11 червня 1903 р. [101, с. 21].

Найдавніша публікація А. Веретельника датується 1898 р. і є вона переказом відомої казки «Коник-горбунок» [73, с. 47—56]. Власні прозові твори прозаїк уперше надрукував у 1899—1900 рр. у часописах «Громадський голос» та «Літературно-науковий вістник». У першому з них читачі мали змогу познайомитися з такими його новелами, як «За пятнайцять крейцерів» [39, с. 163—165], «Пощастило» [53, с. 179–182], «Відданий» [28, с. 200—202], «Еґекутор» [91, с. 118—119], у другому — з творами «Забув малюнок» [37, с. 204—207], «Шкода» [61, с. 35—38], «Квіток» [42, с. 38—40], «Батькова шапка» [27, с. 40—42], «Пані» [50, с. 42—44], «Або сиди, або плати» [26, с. 44—47], «Школяр» [63, с. 47—49]. Відтак прозаїк публікувався в інших періодичних виданнях — у «Руслані» [29, с. 2; 30, с. 1—2; 31; 32, с. 1; 38; 40, с. 2; 44; 51, с. 2—3; 54, с. 2—3; 56, с. 2—3; 59, с. 2—3; 60, с. 2—3], «Приятелі» [35][4], «Поступі» [46; 58, с. 106—108], «Дзвоні» [19, с. 547—550], «Основі» [10, с. 2—3; 12, с. 2; 17, с. 2; 18, с. 2—3; 20, с. 2—4; 23, с. 2—3; 25, с. 2—3; 43, с. 2—3], «Народному слові» [57, с. 3—8], а також у «Літературно-науковому віснику» [33, с. 11—21; 45, с. 164—166; 52, с. 136—142]. Значну частину своїх прозових творів А. Веретельник надрукував також на шпальтах серійного книжкового видання «Бібліотека для рускои молодежи пôдъ редакцією Юліяна Насальского» [64; 68; 69; 70; 71; 72; 74; 76, с. 33—39; 77], драматичних творів — на сторінках «Театральної бібліотеки посланника» [65; 66; 67; 75]. Окремо доцільно виділити дві його збірки: «Шкóда: Образки й оповіданя» [62] та «Оповіданя» [48]. У першій з них опубліковано сім новел та оповідань («Шкóда», «За канцелярію», «Пані», «Глум надії», «Покуса», «Вовча натура», «Або сиди, або плати»), у другій — дев'ять прозових творів («В рецензії», «По карі…», «Курка (З сільських весняних образків)», «Санатоси», «Цікава Марина», «За пятнайцять крейцерів», «Пощастило», «Відданий», «Сьвічка»). Важливе суспільно-громадське значення має по сей день його оповідання «Держись землі!» [34]. Більшість своїх публіцистичних праць автор оприлюднив у часописах «Основа», «Поступ», «Народне слово» і «Народний голос».

Загалом здобутки А. Веретельника як прозаїка, драматурга і публіциста заслуговують цілком окремої уваги. У контексті сказаного доцільно зазначити і те, що багато прозових творів та публіцистичних статей автор підписав по-різному. Крім відомих широкому загалу його криптонімів та псевдонімів (а.; (ав), А. В.; В.; (в); Ветерильник Андрій) [88, с. 448] ми виявили ще більше десятка інших, які він використав у часописах «Громадський голос» (Камінецький), «Поступ» ((а).; (ав).), «Дзвін» (А.), «Основа» (А.; А-ій.; В. А-ій.; А. В-к.), «Народне слово» ((ав.); (ав).; А.; Авк.; А. В-к.; В-к.), «Народний голос» ((а); А.). Двома криптонімами (А. В-къ., А. В…никъ.) підписана його праця про китайців [16][5].

У 1900 р. вийшло перше етнографічне дослідження А. Веретельника, в якому автор описав знаряддя праці (сокири, пили), способи заготівлі лісу і технологію виготовлення будівельних матеріалів (бру-

[4] Автор другої частини прозаїчного твору А. Веретельника «До справедливости», опублікований у цьому часописі, помилково підписаний як Андрій Ветерильник.

[5] Крім основного криптоніма *А. В-къ.* (А. Веретельник), наприкінці цієї праці наявний інший — *А. В....никъ.*

сів, клепок, дощок тощо), що побутували в Кам'янецькому повіті наприкінці XIX ст. [55, с. 27—32]. У 1903 р. була опублікована інша його етнографічна розвідка — про олійництво як важливий спосіб первинної переробки харчових продуктів [47, с. 89—93]. Наукова цінність кожної з них також у тому, що текстову частину доповнюють досить якісні рисунки. Обидві статті були рекомендовані до друку на засіданнях Історично-філософічної секції: 7 листопада 1900 р. — «Рубаннє і виготовлюваннє дерева», 28 жовтня 1903 р. — «Олійні у північно-східній Галичині». Першу з названих праць членам НТШ представив Володимир Гнатюк [100, с. 5], другу — Федір Вовк [102, с. 6—7]. З цієї ж причини прізвище А. Веретельника згадується декілька разів у листуванні вчених. Зокрема, 24 січня 1900 р. Ф. Вовк просив В. Гнатюка про таке: «Щодо праць д[октора][6] Веретельника, то вони хоч і не такі як Ваші[,] але усе-таки будуть дуже користні і я дуже просив би Етнограф[ичну] Комісію і Виділ Товар[иства] щоб [йо]му зроблена була хоч невелика запомога» [93, с. 24—25]. Художні здібності народознавця Ф. Вовк оцінив також високо: «...Він малює дуже здатно!» [93, с. 25].

А. Веретельник зібрав значну кількість фольклорних матеріалів. У 1898 р. у м. Кам'янці-Струмиловій його зусиллями було записано текст різдвяної гри про Ірода, а також відомості про одяг місцевих вертепних персонажів, які відтак використав Іван Франко у десятому розділі свого відомого дослідження «До історії українського вертепу XVIII ст.» [97, с. 355—361]. Десятки прислів'їв і приказок гідно представляють Кам'янецький повіт (села Стоянів, Сілець Беньків, м. Кам'янка Струмилова) у тритомному корпусі І. Франка «Галицько-руські народні приповідки» (див.: [80; 81; 82]), а саме прізвище збирача значиться серед найбільших знавців українського народного мудрослів'я [98, с. 298].

Зразки усної народної творчості у записах А. Веретельника досить часто публікував на шпальтах «Етноґрафічного збірника» В. Гнатюк. Так, у збірнику «Знадоби до галицько-руської демонольоґії» наявні аж 53 демонологічні твори [86, с. [II]], які народознавець зібрав у 1902—1903 рр. у різних населених пунктах Кам'янецького повіту (Кам'янка-Струмилова, Криволянка, Стриганка, Сілець Беньків, Лани, Добротвір, Браташі) [89, с. 1, 2, 6, 27, 97, 98, 110, 114, 115 та ін.]. Серед них доцільно згадати такі, як «Чи є чорт на сьвіті?», «Як повитуха бабила в чортів», «Як дістати домовика», «Хованець не приймає солоних страв», «Як блуд водив чоловіка довкола стирти», «Смерть», «Пані — смерть», «Як виглядає холєра?», «Про пана, що мав холєру за жінку», «Пропасниця», «Мерці виходять на страсть», «Як мерлець літав іскрами», «Мерців не можна займати», «Не можна спідницею відсувати горшки на поминки», «Піп із двома серцями», «Як піп приходив по чисту сорочку», «Як приходив топляник», «Собака — опир», «Вовкулак», «Як можна побачити свого судженого?», «Гадюка в животі», «З чого жиє знахор?», «Як хліб стогнав» та ін. Народне оповідання «Заклятий льох» зі с. Криволянки опубліковане у збірнику «Знадоби до української демонольоґії» [90, с. 245].

25 легенд, які дослідник записав у 1900 і 1902 рр. у різних місцевостях Кам'янецького повіту (Стоянів, Кам'янка-Струмилова, Сілець Беньків, Теребінь, Добротвір, Стриганка, Криволянка, Руда-Сілецька), В. Гнатюк помістив у дванадцятому і тринадцятому томах «Етноґрафічного збірника». Серед наявних тут різних зразків усної словесності цього жанру наукову цінність мають такі, як «Хлопське і бабське волося», «Божий світ», «Про Самсона», «Про царя Давида і його смерть», «Як Соломон важив бабський розум», «Чому люди не знають, коли пімруть», «Звідки взяв ся вітер?», «Про сьвятих козаків», «Дяк-музика», «Вічний дід», «Вічний танець», «Про печери з Почаєва до Київа», «Як дівчина стала каменем» та ін. Особливе зацікавлення становлять народні твори, які А. Вертельнику розповідав ще покійний батько — вже згадана легенда «Божий коваль», а також «Пустельник і ангел», «Через гордість не спас ся» та «Як грішник через обруч спас ся» [78, с. 84; 79, с. 97, 142, 145]. Один із записаних етнографом зразків народної словесності («Про Київську лавру») привернув увагу навіть І. Франка, зокрема у його праці «Студії над українськими народними піснями» [99, с. 259]. У першому томі упорядкованого та опублікованого зусиллями В. Гнатюка видання «Колядки і щедрівки»

[6] На нашу думку, у цьому випадку Ф. Вовк ужив скорочення слова «д[бродій]», а не «д[октор]», як «розшифрували» його упорядники книги «Листування Федора Вовка з Володимиром Гнатюком» (Львів; К., 2001).

вміщена коляда «По цілім сьвіті стала сі новина», яку А. Веретельник зафіксував на початку 1903 р. у с. Сілець Беньків [92, с. 34]. За твердженням В. Гнатюка, в 1902 р. дослідник записував колядки також у с. Ланах Кам'янецького повіту [87, с. VIII]. Нарешті, у тритомній збірці В. Гнатюка «Коломийки», яка зайняла 17—19 томи «Етнографічного збірника», наявні десятки зразків народних творів цього жанру в записах А. Веретельника — із сіл Батятичі, Лапаївка, Руда-Сілецька і Сілець Беньків (див.: [83, 84, 85]).

Окрім оприлюднених матеріалів, незначна їх частина (побутові і «духові» пісні, новели, легенди, анекдоти, а також матеріали про народну медицину, вірування та ігри) зберігається у рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України [2, спр. 167; 3, спр. 171][7]. Відомо також, що дослідник спеціально збирав етнографічні відомості про народну медицину. У листі від 2 жовтня 1906 р. він повідомив В. Гнатюка про те, що завершує їх опрацювання і незабаром передасть підготовлений збірник для друку в НТШ [5, арк. 36]. Однак подальша доля цього збірника етнографічних матеріалів не відома й досі. Невідомою є також історія колекції срібних і мідних монет, які народознавець зібрав у с. Стоянові та передав у Музей НТШ у вересні 1903 р. [5, арк. 32].

Науково-популярне і пізнавальне значення мають праці А. Веретельника про життя, звичаї і промисли китайців [16], хліборобство у Данії [15], козацького отамана Самійла Кішку [68], битви під Берестечком [8, с. 2—4] і Корсунем [7, с. 10—13], Марусю Богуславку [74], Тараса Шевченка [13, с. 7—9], Степана Смаль-Стоцького [14, с. 6—7; 36, с. 1—2], смерть і похорон Адама Коцка [11, с. 4—6], назву «русини» [9, с. 9], походження українських дум і пісень [24, с. 317—318], товариство взаємодопомоги «Карпатія» [41, с. 7—8], перепис населення [21, с. 1—4; 22, с. 5—8] тощо.

Отже, зважаючи на все сказане раніше, маємо достатньо підстав стверджувати про те, що Андрій Ількович Веретельник був неординарною постаттю на ниві українського народознавства, літератури та публіцистики кінця XIX — початку XX ст., а його ім'я забуте сучасниками несправедливо. Як типовий представник селянсько-ремісничого середовища, якому доводилося переборювати численні життєві труднощі і перепони, він глибоко проймався долею, історією і культурою рідного народу, що і зумовило його плідні здобутки у різних сферах творчої та видавничо-редакторської діяльності. Очевидним є й інше: зважаючи на значні прогалини в біографії А. Веретельника, особливо з кінця 1912 р., науково-пошукову роботу про нього доцільно продовжити і далі. Окремої уваги заслуговують його здобутки як прозаїка, драматурга та публіциста.

[7] Висловлюємо щиру подяку Ігорю Гілевичу за надану нам інформацію про зазначені архівні матеріали.

1. Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. — Ф. 11 (Барвінські). — Од. зб. 767.
2. Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (далі — РФ ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України). — Ф. 28. — Спр. 167.
3. РФ ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. — Ф. 28. — Спр. 171.
4. Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові). — Ф. 309. — Оп. 1. — Спр. 202.
5. ЦДІА України у Львові. — Ф. 309. — Оп. 1. — Спр. 2266.
6. ЦДІА України у Львові. — Ф. 362. — Оп. 1. — Спр. 259.
7. *(а)*. (Веретельник А.). Битва під Корсунем (З часів Хмельниччини) / (а). // Поступ. — 1904. — Ч. 2 (9 (22) січня). — С. 10—13.
8. *(а)*. (Веретельник А.). Козацький героїзм / (а). // Поступ. — 1904. — Ч. 1 (2 (15) січня). — С. 2—4.
9. *(а)*. (Веретельник А.). Назва «Русини» / (а). // Поступ. — 1904. — Ч. 9 (27 лютого (11 марця)). — С. 9.
10. *А*. (Веретельник А.). Никифорова пригода / А. // Основа. — 1906. — Ч. 29 (19 грудня). — С. 2—3.
11. *А*. (Веретельник А.). Смерть і похорон Адама Коцка / А. // Народний голос. — 1910. — Ч. 45 (6 липня). — С. 4—6.
12. *А. В*. (Веретельник А.). Для нещасних / А. В. // Основа. — 1906. — Ч. 26 (28 падолиста). — С. 2.
13. *А. В*. (Веретельник А.). Памяти Кобзаря / А. В. // Народний голос. — 1910. — Ч. 17 (16 марта). — С. 7—9.
14. *А. В*. (Веретельник А.) Фонд ім. Др. Стефана Смаль-Стоцкого / А. В. // Народний голос. — 1910. — Ч. 60 (6 жовтня). — С. 6—7.
15. *А. В*. (Веретельник А.). Хліборобство в Данії / А. В. // Основа. — 1908. — Ч. 2 (15 січня). — С. 3—4; Ч. 3 (22 січня). — С. 5—6.

16. *А. В-къ*. (Веретельникъ А.). Китайце, або Хинчики, ихъ житье, звычаи, обычаи и промыслъ / А. В-къ. — Коломыя, 1902. — 29 с.
17. *А-ій*. (Веретельник А.). Паньскі сини / А-ій. // Основа. — 1906. — Ч. 11 (15 серпня). — С. 2.
18. *А-ій*. (Веретельник А.). Справдешний побідник / А-ій. // Основа. — 1906. — Ч. 14 (5 вересня). — С. 2—3.
19. *Б. а*. (Веретельник А.). Сон виборця / Б. а. // Дзвін. — 1906. — Ч. 37 (7 (20) грудня). — С. 547—550.
20. *Б. а*. (Веретельник А.). Сьвічка / Б. а. // Основа. — 1908. — Ч. 11 (18 марта). — С. 2—4.
21. *В*. (Веретельник А.). В справі конскрипциї / В. // Народний голос. — 1910. — Ч. 58 (22 вересня). — С. 1—4.
22. *В*. (Веретельник А.). Про значінє конскрипциї / В. // Народний голос. — 1910. — Ч. 57 (15 вересня). — С. 5—8.
23. *В*. (Веретельник А.). Христіяньске серце / В. // Основа. — 1906. — Ч. 5 (4 липня). — С. 2—3.
24. *В*. (Веретельник А.). Як повстали думи і пісні? / В. // Поступ. — 1904. — Ч. 40 (1 (14) жовтня). — С. 317—318.
25. *В. А-ій*. (Веретельник А.). Сон виборця / В. А-ій. // Основа. — 1906. — Ч. 19 (10 жовтня). — С. 2—3.
26. *Веретельник А*. Або сиди, або плати / Андрій Веретельник // Літературно-науковий вістник (далі — ЛНВ). — 1900. — Т. XII. — Кн. X. — С. 44—47.
27. *Веретельник А*. Батькова шапка / Андрій Веретельник // ЛНВ. — 1900. — Т. XII. — Кн. X. — С. 40—42.
28. *Веретельник А*. Відданий / Андрій Веретельник // Громадський голос. — 1899. — № 24 (15 грудня). — С. 200—202.
29. *Веретельник А*. Відданий / Андрій Веретельник // Руслан. — 1902. — Ч. 45 (24 лютого (9 марця)). — С. 2.
30. *Веретельник А*. Вовча натура / А. Веретельник // Руслан. — 1900. — Ч. 264 (23 падолиста (6 грудня)). — С. 1—2.
31. *Веретельник А*. В рецензиї / Андрій Веретельник // Руслан. — 1902. — Ч. 31 (8 (21) лютого). — С. 2—3 ; Ч. 32 (9 (22) лютого). — С. 2.
32. *Веретельник А*. Глум надії / А. Веретельник // Руслан. — 1901. — Ч. 5 (6 (19) січня). — С. 1.
33. *Веретельник А*. Денис Браташ / Андрій Веретельник // ЛНВ. — 1905. — Т. XXXI. — Кн. VII. — С. 11—21.
34. *Веретельник А*. Держись землі! Оповіданє / Андрій Веретельник. — Львів, 1903. — 20 с.
35. *Веретельник А*. До справедливости / Андрій Веретельник // Приятель. — 1903. — Ч. 5 (15 лютого). — С. 4 ; Ч. 6 (22 лютого). — С. 4 ; Ч. 7—8 (3 марта). — С. 2—3.
36. *Веретельник А*. Др. Стефан Смаль-Стоцкий (З нагоди 25-літного ювилею професорской й громадяньской діяльности) / А. Веретельник // Народний голос. — 1910. — Ч. 57 (15 вересня). — С. 1—2.
37. *Веретельник А*. Забув малюнок / А. Веретельник // ЛНВ. — 1899. — Т. VIII. — Кн. XI. — С. 204—207.
38. *Веретельник А*. За канцелярию / Андрій Веретельник // Руслан. — 1900. — Ч. 265 (24 падолиста (7 грудня)). — С. 1—2 ; Ч. 269 (29 падолиста (12 грудня)). — С. 1.
39. *Веретельник А*. За пятнайцять крейцарів / Андрій Веретельник // Громадський голос. — 1899. — № 20 (15 жовтня). — С. 163—165.
40. *Веретельник А*. За пятнайцять крейцарів / Андрій Веретельник // Руслан. — 1902. — Ч. 44 (23 лютого (8 марця)). — С. 2.
41. *Веретельник А*. «Карпатия» (Перше руске товариство взаїмних убезпечень на житє і ренти) / Андрій Веретельник // Народний голос. — 1911. — Ч. 29—30 (8 червня). — С. 7—8.
42. *Веретельник А*. Квіток / Андрій Веретельник // ЛНВ. — 1900. — Т. XII. — Кн. X. — С. 38—40.
43. *Веретельник А*. «Краян» / А. Веретельник // Основа. — 1906. — Ч. 17 (26 вересня). — С. 2—3.
44. *Веретельник А*. «Курка» (З сільських весняних образків) / Андрій Веретельник // Руслан. — 1902. — Ч. 40 (19 лютого (4 марця)). — С. 2 ; Ч. 41 (20 лютого (5 марця)). — С. 2.
45. *Веретельник А*. На провесні / Андрій Веретельник // ЛНВ. — 1902. — Т. VIII. — С. 164—166.
46. *Веретельник А*. На рідному лузі. Оповіданє в нарисах / Андрій Веретельник // Поступ. — 1903. — Ч. 33 (15 (28) серпня). — С. 2—5 ; Ч. 34 (22 серпня (4 вересня)). — С. 2—6.
47. *Веретельник А*. Олійні у північно-східній Галичині / А. Веретельник // Материяли до українсько-руської етнольогії. — Львів, 1905. — Т. VI. — С. 89—93.
48. *Веретельник А*. Оповіданя / Андрій Веретельник. — Львів, 1902. — 107 с.
49. *Веретельник А*. Оповідання про Вука Караджіча / А. Веретельник. — С[анкт]-Петербург, 1906. — 31 с.
50. *Веретельник А*. Пані / Андрій Веретельник // ЛНВ. — 1900. — Т. XII. — Кн. X. — С. 42—44.
51. *Веретельник А*. По карі... / Андрій Веретельник // Руслан. — 1902. — Ч. 33 (10 (23) лютого). — С. 2—3.
52. *Веретельник А*. По черзі / Андрій Веретельник // ЛНВ. — 1903. — Т. XXII. — Кн. V. — С. 136—142.
53. *Веретельник А*. Пощастило / Андрій Веретельник // Громадський голос. — 1899. — № 22 (15 листопада). — С. 179—182.
54. *Веретельник А*. Пощастило / Андрій Веретельник // Руслан. — 1902. — Ч. 44 (23 лютого (8 марця)). — С. 2—3.
55. *Веретельник А*. Рубаннє і виготовлюваннє дерева / А. Веретельник // Материяли до українсько-руської етнольогії. — Львів, 1900. — Т. III. — С. 27—32.

56. *Веретельник А.* Санатоси / Андрій Веретельник // Руслан. — 1902. — Ч. 42 (21 лютого (6 марця)). — С. 2—3.
57. *Веретельник А.* Сон виборця / А. Веретельник // Народне слово. — 1908. — Ч. 46 (24 марта). — С. 3—8.
58. *Веретельник А.* Справдешний лікар / Андрій Веретельник // Поступ. — 1904. — Ч. 4 (2 (15) цьвітня). — С. 106—108.
59. *Веретельник А.* Сьвічка // Андрій Веретельник / Руслан. — 1902. — Ч. 114 (22 мая (4 червня)). — С. 2—3.
60. *Веретельник А.* Цікава Марина / Андрій Веретельник // Руслан. — 1902. — Ч. 43 (22 лютого (7 марця)). — С. 2—3.
61. *Веретельник А.* Шкода / Андрій Веретельник // ЛНВ. — 1900. — Т. XII. — Кн. X. — С. 35—38.
62. *Веретельник А.* Шкóда: Образки й оповіданя / Андрій Веретельник. — Коломия, 1902. — 32 с.
63. *Веретельник А.* Школяр / Андрій Веретельник // ЛНВ. — 1900. — Т. XII. — Кн. X. — С. 47—49.
64. *Веретельникъ А.* Безъ проводу. Оповеданє / Андрей Веретельникъ. — Коломыя, 1904. — 67 с.
65. *Веретельникъ А.* Ведьмы. Комедія въ двохъ актахъ / Андрій Веретельникъ. — Перемышль, 1904. — 48 с.
66. *Веретельникъ А.* Ведьмы. Комедія въ двохъ актахъ / Андрій Веретельникъ. — Львôвъ, 1912. — 48 с.
67. *Веретельникъ А.* Въ родимôмъ краю. Драма въ трьохъ актахъ и однôй вôдслоне / Андрей Веретельникъ. — Перемышль, 1905. — 48 с.
68. *Веретельникъ А.* Герой-невôльникъ. Оповеданє зъ часôвъ турецкои неволе / А. Веретельникъ. — Коломыя, 1904. — 47 с.
69. *Веретельникъ А.* Два братя. Оповеданє / Андрей Веретельникъ. — Коломыя, 1900. — 63 с.
70. *Веретельникъ А.* Две ведьмы. Повестка / Андрей Веретельникъ. — Коломыя, 1904. — 45 с.
71. *Веретельникъ А.* Для своихъ рôдныхъ. Оповеданє зъ жития славного чоловека / Андрей Веретельникъ. — Коломыя, 1901. — 95 с.
72. *Веретельникъ А.* Жаръ-птыця. Казка зъ народныхъ усть / Андрей Веретельникъ. — Коломыя, 1907. — 18 с.
73. *Веретельникъ А.* Коникъ-горбоникъ. Байка переказана зъ устъ украиньского народа / Андрей Веретельникъ // Каммерерь В. Опирь. Смеховинка въ трехъ вôдслонахъ / на рускій языкъ переклавъ Я. Зробекъ. — Коломыя, 1898. — С. 47—56.
74. *Веретельникъ А.* Маруся Богуславка. Оповеданє зъ давнои минувшины / Андрей Веретельникъ. — Коломыя, 1902. — 69 с.
75. *Веретельникъ А.* Сердечна месть. Драматычный образокъ въ 2 актахъ / Андрей Веретельникъ. — Перемышль, 1905. — 35 с.
76. *Веретельникъ А.* Страшна несподеванка / Андрей Веретельникъ // Девица Орлеаньска. — Коломыя, 1901. — С. 33—39.
77. *Веретельникъ А.* Щасливû : Образокъ зъ народного жития / Андрей Веретельникъ. — Коломыя, 1903. — 56 с.
78. Галицько-руські народні леґенди. Т. I / зібрав Володимир Гнатюк // Етноґрафічний збірник (далі — ЕЗ). — Львів, 1902. — Т. XII. — 215 с.
79. Галицько-руські народні леґенди. Т. II / зібрав Володимир Гнатюк // ЕЗ. — Львів, 1902. — Т. XIII. — 287 с.
80. Галицько-руські народні приповідки: у 3-х т. / зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко : 2-е вид. — Львів, 2006. — Т. I: А — Діти. — 831 с.
81. Галицько-руські народні приповідки: у 3-х т. / зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко : 2-е вид. — Львів, 2006. — Т. II : Діти — П'ять. — 817 с.
82. Галицько-руські народні приповідки : у 3-х т. / зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко : 2-е вид. — Львів, 2007. —Т. III : Рабунок — Ячмінь. — 699 с.
83. *Гнатюк В.* Коломийки. Т. I / Володимир Гнатюк // ЕЗ. — Львів, 1905. — Т. XVII. — 256 с.
84. *Гнатюк В.* Коломийки. Т. II / Володимир Гнатюк // ЕЗ. — Львів, 1906. — Т. XVIII. — 312 с.
85. *Гнатюк В.* Коломийки. Т. III / Володимир Гнатюк // ЕЗ. — Львів, 1907. — Т. XIX. — 251 с.
86. *Гнатюк В.* Передне слово / Володимир Гнатюк // ЕЗ. — Львів, 1904. — Т. XV. — С. [I—II].
87. *Гнатюк В.* Передне слово / Володимир Гнатюк // Колядки і щедрівки. Т. I / зібрав *Володимир Гнатюк* // ЕЗ. — Львів, 1914. — Т. XXXV. — С. III—XIV.
88. *Дей О.І.* Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI—XX ст.) / О.І. Дей. — К., 1969. — 559 с.
89. Знадоби до галицько-руської демонольоґії / зібрав Володимир Гнатюк // ЕЗ. — Львів, 1904. — Т. XV. — 272 с.
90. Знадоби до української демонольоґії. Т. II. — Вип. 2 / зібрав Володимир Гнатюк // ЕЗ. — Львів, 1912. — Т. XXXIV. — 280 с.
91. *Камінецький* (Веретельник А.). Еґзекутор / Камінецький // Громадський голос. — 1900. — № 14—15 (15 липня, 1 серпня). — С. 118—119.
92. Колядки і щедрівки. Т. I / зібрав Володимир Гнатюк // ЕЗ. — Львів, 1914. — Т. XXXV. — 270 с.
93. Листування Федора Вовка з Володимиром Гнатюком / упоряд. та коментарі В. Наулка, Н. Руденко, О. Франко ; передм. В. Наулка. — Львів ; К., 2001. — 215 с.
94. *Романюк М.М., Галушко М.В.* Українські часописи Північної Буковини (1870—1940 рр.): Історико-бібліографічне дослідження / М.М. Романюк, М.В. Галушко. — Львів, 1999. — 426 с.
95. *Сапеляк О.* Етнографічні студії в Науковому товаристві ім. Шевченка (1898—1939 рр.) / Оксана Сапеляк. — Львів, 2000. — 205 с.
96. Українські часописи Львова 1848—1939 рр.: Історико-бібліографічне дослідження : у 3-х т. — Львів, 2002. — Т. 2: 1901—1919 рр. — 690 с.

97. *Франко І*. До історії українського вертепу XVIII ст. / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50-ти т. — К., 1982. — Т. 36 : Літературно-критичні праці (1905—1906). — С. 170—375.
98. *Франко І*. Передмова до першого тому (видання «Галицько-руські народні приповідки». Львів, 1905) / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50-ти т. — К., 1983. — Т. 38 : Літературно-критичні праці (1896—1911). — С. 94—316.
99. *Франко І*. Студії над українськими народними піснями / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50-ти т. — К., 1984. — Т. 42 : Фольклористичні праці. — С. 5—598.
100. Хроніка українсько-руського Наукового Товариства імени Шевченка у Львові. — [Львів], 1900. — Ч. 4 : 1900, вересень — грудень. — 31 с.
101. Хроніка українсько-руського Наукового Товариства імени Шевченка у Львові. — [Львів], 1903. — Ч. 15. — Вип. III: 1903, май — серпень. — 32 с.
102. Хроніка українсько-руського Наукового Товариства імени Шевченка у Львові. — [Львів], 1903. — Ч. 16. — Вип. IV: 1903, вересень-грудень. — 24 с.

Mykhailo Hlushko

UNKNOWN ANDRII VERETELNYK

In the article have been considered some unknown pages of the life course and creative works by Andrii Veretelnyk — ethnographer, folklorist, prose author, playwright, publicist and editor. Especial attention has been paid to his co-operation with Shevchenko Scientific Society, Lviv. In particular, analytical research-work has been made as for and the light thrown upon the subject of Veretelnyk's ethnographic interests and his publications of folklore materials gathered in territories of the present-day Kamyanka-Buska district, Lviv region in the «Etnohraphichnyy zbirnyk»,

Keywords: Andrii Veretelnyk, life and creativwork, prosaic heritage, ethnographic and folklore activity, the Shevchenko Scientific Society at Lviv.

Михайло Глушко

НЕИЗВЕСТНЫЙ АНДРИЙ ВЕРЕТЕЛЬНИК

В статье рассматриваются неизвестные страницы жизни и деятельности Андрея Веретельника — этнографа, фольклориста, прозаика, драматурга, публициста, редактора. Речь идет также о его сотрудничестве с Научным обществом им. Шевченко во Львове. В частности, анализируются тематика его этнографических исследований, публикация на страницах «Этнографического сборника» фольклорных материалов, собранные исследователем на территории современного Камянко-Бусского района Львовской области.

Ключевые слова: Андрей Веретельник, жизненный и творческий путь, прозаическое наследие, этнографическо-фольклористическая деятельность, Научное общество им. Шевченко во Львове.

Ірина ТАРАСЮК

КОНЦЕПТ НАДІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНОРЕЛІГІЙНІЙ ДУХОВНОСТІ: НА МАТЕРІАЛІ ПАРЕМІЙ

«...Господь чекає, щоб вам учинити ласку;
...щасливі всі, що надіються на Нього»
(Іс. 30:18)

Стаття є спробою розкрити глибинний зміст надії як категорії народнорелігійної духовності українців та особливості мислення віруючої людини. Автор аналізує народну інтерпретацію релігійного поняття надії на матеріалі приказок і прислів'їв, що виражають покладання надій на доброту і милосердя Бога, повну довіру до Нього в очікуванні майбутніх благ і в пошуках допомоги у трудноща х.

Ключові слова: релігійна свідомість, українська ментальність, релігійні уявлення, народний світогляд, традиційна духовність, віра в Бога, поняття надії, страх, відчай, духовна убогість, Божа ласка, милосердя, народна мудрість, паремія, приказка.

1. Духовність як продукт і вираз релігійності народу

Історична своєрідність проявів релігійного почуття людиною різних епох, культур, соціальних груп і конфесій вже давно активно обговорюється у світовій гуманітарній науці. Всесвітньо відомі вчені бачили в релігії ключ до розуміння широких аспектів життя того чи іншого народу. Г. Гегель окреслив ставлення народів до релігії так: «Народи розглядали чинність релігійної свідомості, знання про Бога і відчуття Бога як їхню справжню гідність і святість життя, що в її часі зникають земні турботи і справи, а дух задовольняється Богом, чи то в сучасних почуттях побожності, чи то в їх сподіваннях» [2, с. 4].

До окресленої проблеми все частіше звертається (зі значним запізненням) й вітчизняна наука, доводячи, що духовна культура українців без розуміння релігійної складової не може бути дослідженою і зрозумілою. С. Ярмусь, один із діаспорних учених, що займались проблемами української ментальності, дорікав «академічним мислителям» у тому, що вони займаються «теологією на вершинах, духовістю на вершинах, а про «богословіє» й духовість простодушної й упослідженої людини вони просто забувають» [50, с. 156].

Актуальність зазначеної теми продиктована потребою сучасної наукової думки зрозуміти глибинний зміст категорій культури і специфіку мислення віруючої людини, визначити місце і значення релігійного аспекту в формуванні національної психіки. У сучасній науці побутує думка, що ми вступили в постхристиянську еру, в якій християнська ментальність не зникла, але вона перестала складати навколишню атмосферу, життєве середовище. У дехристиянізованому суспільстві зі школи виходить учень, який набув набір нейтральних, незалежних від світогляду знань, що має tabularasa на тому місці, де у людини повинні бути записані думки й закладені уявлення універсального характеру: про смисл життя і світобудову [8, с. 128].

Проте маємо підстави стверджувати, що на тлі загальної секуляризації культури картину світу переважної більшості українців все ж продовжує формувати християнське віровчення: орієнтири в суспільному і приватному житті, сприйняття реалій мікросвіту і макрокосмосу визначають релігійні уявлення. Для релігійності як основи народного світогляду завжди є визначальним ставлення до священного начала. Виходячи з того, що релігійна сві-

домість, як правило, не розділяє життєвий досвід і культуру на світську і сакральну площини, народ «будує своє духовне життя відповідно до цих, не завжди усвідомлених уявлень» [12, с. 101].

У нашому викладі не будемо акцентувати увагу на ті періоди, в яких українська духовність як «віковічний життєвий процес» зароджувалась, формувалась та «набирала сили всенародної традиції» [50, с. 110]. Християнство застало в Україні високо розвинуту, багату культуру. Деякі елементи первісної (язичницької) релігії наших предків з плином часу були християнізовані й вони становлять частину нашої духовності по сьогоднішній день.

Цікавим є факт, що грецький історик Прокопій ще в VI ст. вважав наших предків монотеїстами [25, с. 50]. Але прийняття християнства дало поштовх для вагомих змін у їхньому житті та способі мислення, воно поставило багато смисложиттєвих питань, суттєво трансформувало ставлення до життя і смерті, антропологізувало свідомість, вирвавши русича з рідної йому стихії космосу, де він розчинявся, зробило суб'єктом, створеним Богом [42, с. 223]. Розрізняючи дві форми духовності в Київській Русі, офіційно-церковну і духовність мирян, С. Ярмусь охарактеризував останню як «простодушну», життєву, практичну, доступну, «великодушну і високо благородну» [50, с. 153].

Екзистенційно утвердившись серед києворуського суспільства у час татаро-монгольського нашестя, будучи «джерелом надії і розради в безмірному всенародному нещасті» [21, с. 156], християнство стало сутнісним елементом ментальності українця. На традиційній духовності української людини залишили свій важкий слід намагання більшовицької влади замінити національний виховний ідеал інтернаціональним атеїстичним ідеалом, ті «рухи, зміни й терпіння гігантських масштабів», що випали на її долю у XX ст. й довели її до «нечуваного духового опорожнення» [50, с. 196]. З одного боку, все це довело сучасну українську людину, за спостереженням М. Шлемкевича, до духовного загублення, до повної дезорієнтації, а з іншого боку — до ще одного явища: поглиблення віри серед вірних усіх віросповідань та апокаліптичних очікувань. І навіть в умовах посиленого тиску офіційної радянської ідеології народна мораль, пов'язана з християнськими цінностями, все ж не зазнала непоправних втрат.

Переживши винятково багато розчарувань і страждань, жахи штучного голоду 1932—1933 рр., врешті, опинившись, за словами С. Ярмуся, «в ситуації повної безнадійності в поліційній системі СССР», воюючий атеїзм якої ідеологічно й програмно знищував усе духовне, український народ XX ст. мав єдиний вихід — надію на Бога і на припинення Ним «цього безвихідного пекельного стану» [50, с. 196]. В одному із львівських часописів того часу («Мета», 1938) читаємо про те, що «віра наша, свята, християнська» — це слава святих князів наших, що «двигнули могутню будову нашої Держави», це відродження наше і запорука «доброї нашої будучности», це сила нашого життя, «можність виробити собі таке моральне почуття, що дає силу видержати на прудких хвилях життя, які б'ють нас зі всіх сторін і намагаються затопити у своїх брудних водах. Доки буде в нас тліти життя віри, т. є життя наших святих предків, — додає автор статті, — доти матимемо завжди запоруку, що не станемо ніколи погноєм для других» [28, с. 2].

Про те, що віра є найпотужнішим засобом зміцнення сили духу народу, пишуть й сучасні дослідники процесу формування і становлення української нації. «Віра найбільше скріплює сили душі, — стверджує С. Жижко. — Через правдиву й глибоку віру в Бога, спасителя, кожна людина й цілий народ мають змогу безупинно черпати з вічно живого джерела стільки сили, скільки їхня душа спроможна сприйняти» [14, с. 62]. Упродовж своєї багатовікової історії наш народ демонстрував оту закорінену у вірі «якусь особливу внутрішню силу», що уможливлювала виживання і збереження його як нації [19, с. 210].

Етнопсихологічний ідеал українського народу тісно пов'язаний з релігійним переживанням. Релігійність, що була основою українського національного ідеалу впродовж багатьох століть, «ідучи по лінії вродженого нахилу, — за словами В. Янева, — робить нас відпорними на зовнішні впливи й автоматично спричиняється до збереження нашої духової самобутности, нашого духового «я», чи — як ми звикли тепер говорити — нашої національної ідентичности» [47, с. 198]. Отже, феномен українського народу, який дав змогу вистояти в часи руйнації і зберегти національну самобутність, полягає в релігійній свідомості, християнському способі мислення,

що сповнювали українців силою духу, давали душевну рівновагу, витривалість, психічне здоров'я.

Встановити факт психологічної осі, духовної орієнтації українців дозволяють нам пам'ятки культури, історія, а також фольклор, який має єдину систему міфологічних, релігійних, моральних уявлень та норм, що в сукупності своєрідно виражають неповторну історичну пам'ять етносу, його ставлення до природи, до суспільства, моральні принципи, погляд на світ тощо. «Твори народної словесности, — зауважував М. Пачовський, — яко продукти неученої маси суть зеркалом єї душі, в котрім наглядно відбиває ся ціле споконвічне житє...» [31, с. 32].

Протягом століть релігійний фольклор містив взірці віри, моралі і був «школою релігійної культури». У традиційній народній культурі фольклор може виконувати приблизно ті ж самі функції, що й книжне догматичне вчення для церковної, «офіційної» релігії [12, с. 102].

Найповнішим і найдостовірнішим літописом усього багатовікового духовного життя народу стала його м'яка й мелодійна українська мова, що акумулювала в собі високий народно-філософський геній [36, с. 39]. Історик нашої культури І. Огієнко вбачав у явищах народної мови символ культури. За його словами, мова — це «найясніший вираз нашої психіки, це найперша сторожа нашого психічного «я» [29, с. 210].

Неоціненним джерелом для дослідження дії релігійного чинника на формацію колективної національної психіки є народжені в гущі повсякденних подій стійкі вислови усно-розмовної народної сфери. «Не лінгвістична ідіома важна, — наголошував М. Шлемкевич, — але те, що мільйони, носій української душі, потребують того слова, для вияву саме її, тієї української душі» [45, с. 98]. Приповідки увібрали в себе своєрідність та багатогранність народного життя, специфіку характеру, психологію українців, їх певні етнокультурні пріоритети. Прислів'я як розповсюджена форма народної мудрості стимулюють індивідуальні міркування кожного, хто «насичує ними свою свідомість, формуючи їх як носіїв загальнолюдського і народного духу водночас» [22, с. 8].

Важливу сутність скристалізованої в народних пареміях інформації про минуле народу, його філософію, світоглядні й морально-етичні засади наголошували члени «Руської трійці». У передмові виданого ними збірника прислів'їв і приказок Г. Ількевича говориться про ці фольклорні твори як про «пам'ятки діяній праотців наших, з котрих видно, як вони думали-гадали», в яких «проявляється правдиве життя, моральне здоров'я народу... Приповідки показують точний образ народа... здивуєтеся не раз кілько мудрець руський поняв і як коротенько виповів...» [18, с. 225].

2. Надія як релігійна чеснота у духовному житті людини

В українському релігієзнавстві є думка про те, що українців як носіїв релігійної духовності поєднує насамперед «вірність загальнохристиянській догматиці і моральним заповідям Ісуса Христа» [19, с. 213]. У нашій розвідці торкнемося того аспекту сприймання релігії та розуміння її сутності, що виявляється не у знанні й практикуванні основних церковно-ісповідних норм (догматів, канонів, церковного уставу та ін.), а в щоденному релігійному житті, почуттях і переживаннях, які відповідають християнським етичним імперативам, і в таких емоційних станах віруючої людини, що полягають в її відчутті свого душевного зв'язку з Богом.

У цьому викладі ставимо собі за мету описати та проаналізувати народну інтерпретацію релігійної категорії надії на основі приповідкового матеріалу, що віддзеркалює концентроване світовідчуття етносу. При цьому слід брати до уваги, що власне у сфері живого буденного мовлення експресивний фонд народної мови активно витісняє номінативний, адже головне призначення народного фразеологізму — «не називати певні реалії навколишнього світу, а виразити до них особистісне, емоційне ставлення» [32, с. 13]. Крім того, мусимо враховувати широкозначність стійких висловів народномовленнєвої сфери, а також «ймовірнісний» тип їх семантики. Адже дискретність, взаємопроникність смислів, компактно сконденсованих у пареміях, вимагають від мовців складно-аналітичного їх сприйняття, дають змогу індивідуально їх інтерпретувати [32, с. 12].

Та діяльність, активність людського духу, що веде й підносить людину до ідеалу добра, до того, що її ушляхетнює, що нормує й заспокоює її вроджений потяг і прагнення до «вищого ідеалу, у світ божественний», «жива і дійсно активна» свідомість людини про свою Віру, її обсяг та про її вимоги, належить до релігійної духовності [50, с. 148].

Духовність випливає із мотивів віри, надії і любові, що становлять собою різні аспекти складної, але єдиної духовної категорії. Християнська надія тісно переплітається з вірою, оскільки «віра є запорукою того, чого сподіваємось — доказ речей невидимих» (Євр. 11:1). Якщо віра стосується минулого і теперішнього, то надія спрямована на майбутнє. Водночас, християнська надія за своєю суттю є «не що інше, як полум'яне бажання любові, прагнення присутности Господа» [38, с. 720, 457]. Чеснота надії є внутрішньою силою християнського життя, запевненням та підтвердженням всього того, що ґрунтується на вірі та виконується в любові [15, с. 52].

Спробу класифікувати деякі аспекти нашої духовності зробив С. Ярмусь. До категорії надії учений зараховував упевненість, довірливість, безжурність, життєрадісність, вдячність, працьовитість, мужність тощо [50, с. 30]. Ці та пов'язані з ними поняття маємо намір розглянути далі у нашій розвідці.

Кожна людина носить у собі якусь природну здатність мати надію, що у майбутньому дає можливість розвитку, вдосконалення і щастя. *Щастя скоро покидає, а надія ніколи*, — каже народ, тобто щастя можна втратити дуже швидко, а людина надіється, поки живе [41, с. 282]. Там, де в родині хтось небезпечно хворий, свояків підбадьорюють словами: *Де є життя, там є й надія* [34, с. 123]. Людина не може жити без надії: *Хто надію стратить, той жити не вартий* [34, с. 180] ...*той усе тратить*, бо не має на що спуститися [7, т. 24, с. 427]. «Без надії нема людини, — висловлює подібне переконання о. І. Ортинський. — Чим кисень є для легенів, тим є надія для людського життя. Відбереться кисень — наступає смерть через задушення. Відбереться надія — приходить задуха, яка зветься розпачем» [30, с. 137].

У поняття надії входить «очікування, сподівання чогось бажаного, поєднане із впевненістю у можливості його здійснення» [39, с. 257]. *Хто густо сіє, в того є надія*, — стверджує народна приповідка, що значить«є сподівання, що зародить багато і не виляже посіяне густо зерно» [34, с. 305]. Надії людини залежать від обставин життя і часто змінюються: *Надія міняється, як і місяць* [41, с. 180]. Якщо в молодості надія додає сил і бажання осягнути певну мету, то на старість, з браком здоров'я і часу, надія вже так не підбадьорить: *Надія є добре снідання, та лиха вечеря* [34, с. 213]. Чим старшою стає людина, тим вищою стає гора похованих надій.

Надію слід відрізняти від наївного оптимізму, який змушує людину жити так, наче завтра усе обернеться на ліпше. Надія звільняє від необхідності передбачати майбутнє і дає змогу жити теперішнім. *Надійсь кращого, та будь приготованим до гіршого*. Про того, хто сподівався чогось кращого, та утратив і те, що мав, кажуть: *Надіявся дід на мід, та й утратив обід* [34, с. 213, 214].

Дуже тісний взаємний зв'язок між надією і радістю, яка є плодом надії. Їх неможливо розділити. «Я ще ніколи не бачив похмурої людини, — пише о. Г. Ноуен, — яка б жила сподіваннями на ліпше, або когось, хто радісно повідомляв би про те, що втратив надію» [27, с. 26]. Проте іноді надія — це щось інше, ніж бажання, а радість — не те саме, що щастя. Бажання і щастя, як правило, стосуються певних речей чи подій. А радість і надію людина може пізнавати у такі хвилини життя, що сповнені неабияких емоційних та фізичних страждань. «Не убивай нікому надії, бо це одинока радість його», — коментує В. Плав'юк приповідку *Хай радіє, поки надія серце гріє* [34, с. 299].

Надія — це набагато більше, ніж марнославне бажання досягнути успіху, здобути винагороду. У таких ситуаціях, коли людина не може більше покластися на те, на що завжди звикла була покладатися, раптом з'ясовує, що «справжня опора й істинна безпека виходять далеко за межі наших буденних уявлень» [27, с. 26]. Людина шукає когось, хто би їй допоміг. *Вся моя надія в Бозі*, — говорить бідний чоловік, який не має нічого, на що міг би надіятися [7, т. 24, с. 427]. *Ще й йому Бог ни відповів*, — значить: ще й він може чогось надіятися, над ним ще не було остаточного присуду [7, т. 10, с. 88]. Звичайною порадою дурневі в народі служить вислів *Краще уповати на Бога, чим на свій розум* [41, с. 274]. Тут можемо зауважити змістову близькість до одного з правил і норм чеснотливого життя, зібраних у старозавітній книзі Приповідок: «Звірся на Господа всім твоїм серцем, не покладайсь на власний розум» (Прип. 3:5).

Саме у Бозі народ бачить істинне джерело усілякої допомоги в потребі: *У (на) Бога надія!* [40, № 4861]. Той, кого в якійсь прикрій пригоді покинули всі знайомі та свояки, каже: *На Господа вся на-*

дія або *Господь (Бог) — надія наша*, — на нього людина надіється у тяжкому становищі [7, т. 16, с. 436, 434]. Так говорять селяни і про те, що є можливим для здійснення, але залежним від, «елементарних» обставин, наприклад, про майбутні жнива чи погоду [7, т. 10, с. 69]. *Козак в дорозі, а надія в Бозі*: у дорозі буває багато пригод, та Бог допоможе побороти їх [34, с. 213].

Маніфестацією духовності українського народу є творчість Т. Шевченка. Він, будучи людиною глибокої віри, 14 липня 1857 р. вписав у свій щоденник, що лише «*милосердний Бог — моя нетлінна надія!*» [50, с. 173].

Отже, психоемотивне почуття надії як довірливого очікування будь-якого добра в майбутньому [15, с. 51] слід відрізняти від релігійної чесноти надії, яка означає насамперед покладання на Бога, терпеливість та витривалість в очікуванні («А коли сподіваємося, чого не бачимо, то очікуємо того з терпеливістю» (Рим. 8:25)), повну довіру до Бога як в очікуванні майбутніх благ, так і в пошуках допомоги перед лицем незгод [33, с. 60].

У свідомості народу релігійна надія пов'язана з поняттям про Бога-Вседержителя. Відповідно до пареміографічної картини світу, людина бачить над собою абсолютне у вищому бутті, тобто Бога-Вседержителя. Про Нього говорять: *Є пан над панами* [7, т. 24, с. 387]*; Всі ми під Богом; Всі ми під одним Богом ходимо* [7, т. 28, с. 389, 387]; *Кождий під Богом ходит* [7, т. 10, с. 80]; *Без Бога світ не стоїть, без царя земля не правиться* [40, № 8075]. Народ відчуває таємницю буття Бога у світі і в самій людині, знає, за словами св. Іринея Ліонського, що «Ним ми живемо, рухаємося і існуємо».

Перед нами постає образ народної душі, що все найкраще пов'язує з Богом, все до нього відносить і, зрештою, на цих відношеннях основує свої обов'язки щодо Творця, щодо ближніх своїх і щодо себе самої. *То все від Бога!* — так, зазвичай, закінчують розмову про різні пригоди в житті. Народ стверджує: *Бог найстарший*, тобто Бог у всьому перший [7, т. 10, с. 87, 69].

Хоч Бог своєю суттю залишається незбагненним для людини, вона все ж пізнає Його через віру, якої її навчає церква, а також через роздуми про наслідки божественних дій і виявів. За словами І. Франка, у записаній ним також приказці *Бог всьо в руках тримає* виражено «загальну церковну віру, що Бог-Вседержитель» [7, т. 28, с. 388]. Погляд на Бога як поняття всесвітнього порядку відбився й у паремії *Всім Бог рідит* [7, т. 27, с. 55].

Бог творить, опікує і підтримує створене, виступає гарантом його цілісності й незнищуваності. *Господь усім токма* — значить, що Він погодить, поєднає всіх, не скривдить нікого. Він кермує усім, дає усьому порядок: *Господь усьому корма* [7, т. 16, с. 435]. Від Нього залежить доля кожної людини. *Всі ми в Божих руках*. «Так потішають чоловіка в горю, — коментує приказку І. Франко, — значить: що тобі трапилося, може трапитися кождому з нас» [7, т. 10, с. 100]. Таким вимальовується паремійний образ Бога як творця, промислителя і вседержителя світу. Народнорелігійна віра є, як бачимо, не естетичним почуттям, а своєрідним «покірним поклоном розуму і серця перед величчю Божою» [9, с. 74].

На думку Тертулліана, одного з найвідоміших отців церкви, слова навіть невіруючих людей, що в непростих ситуаціях говорять: *Все в руках божих; Надіюся на Бога; Бог нас розсудить* — свідчать про те, що в природі людини закладена релігійна свідомість, яка відбиває в собі основні істини, які душа згадує навіть серед найбільшого потьмарення гріхом [44, с. 18].

Аналізуючи прояви характерних рис української ментальності в культурі та історії народу, Я. Ярема зауважив, що виявом українського егоцентризму є життєвий песимізм, який випливає із свідомості марності індивідуального існування [49, с. 57]. Песимістичне ставлення до світу відображене, зокрема, у народній мудрості. «Вкінци християньство витворило богато пословиць, — пише М. Пачовський, — в котрих народ висказує свій погляд на сьвіт та на Бога, і ту вже поступає згідно з наукою церкви: *Усе тінь минуща — одна річ живуща: сьвіт з Богом!*» [31, с. 35]. Ця приповідка, зафіксована у словнику М. Номиса [40, № 395], виражає народне переконання у тому, що речі, слава, земні утіхи, а навіть здоров'я, є матеріальним, тлінним, а отже, змінним і непостійним, і тому справжнього щастя людині дати не може. Подібний висновок зробив Еклесіаст, автор найбільш песимістичної книги Святого Письма. «Я бачив усе, що діється під сонцем, і що ж? Усе марнота й гонитва за вітром», — пише він, уважаючи, що весь глузд людського існування на землі в

тому, що людина повинна шанувати Божу волю й виконувати її (Еклес. 1:14).

Г. Сковорода, який був утіленням і виразником традиційної української духовності, у підручнику етики дав свій рецепт щастя: «Як хочеш бути щасливим, не шукай свого щастя за морями, не волочись по палацах, не мандруй по Єрусалимах! За гроші купиш село, щастя ж дається всюди і завжди дармо. *Це — Бог, а все інше — твар, тіло. Він наше щастя*. Царство Боже в самих нас. Щастя в серці, серце в любові, любов у законі вічного. Дяка блаженному Богові, що потрібне зробив нетяжким, а тяжке непотрібним!» [50, с. 176]. Як бачимо, й українська філософська думка, й народна мудрість відкривають насправді легкий і простий шлях до щастя, спосіб входження людини в життя динамічної, творчої сили.

Наш мислитель, Г. Сковорода, який, за словами М. Сумцова, «своєю величезною постаттю та своїми думками цілком належить до українського народу, до його світогляду і школи» [49, с. 32], уважав, що «ми повинні, залишивши всі звичайні і низькі дрібниці, тим палкіше линути до того, в кого є всі скарби мудрості і який один лише, ставши нашим другом, може усолоджувати всі прикрості цього життя, говорячи: Я з вами і ніхто проти вас» [37, с. 426]. У народнорозмовній сфері побутує подібне твердження про те, що Бог не забуває про людей, які на нього надіються: *Хто з Богом, Бог з ним* [34, с. 24].

3. Надія на Бога як спосіб позитивного виходу з криз

Для дослідників людської поведінки характерною є впевненість, що людина народжується для страждань й що, принаймні, в межах відомої нам історії людська природа мало в чому змінилась. Усі західні демократії нараховують мільйони людей найрізноманітніших переконань — від запеклих позитивістів та антиклерикалів до людей, що цілком поглинуті земним життям і в загальному байдужих до духовних запитів. Чи знайдуть ці мільйони людей, що перестали бути християнами, «потрібні їм духовні засоби для того, щоби дати раду з труднощами, розчаруваннями, боротьбою і горем?» Таке актуальне питання ставить К. Бринтон у своїй праці про витоки західного способу мислення [4, с. 402]. Ще одним питанням сучасної людини є визволення її від тривоги, яка стала ознакою нашого часу і набирає все численніші форми, «приймає все більш незліченні обличчя» [30, с. 133].

Важкі й викликаючі фрустрацію обставини сприяють зверненню до релігії; саме в такі хвилини людина найчастіше зацікавлюється нею. «До найрозповсюдженіших суджень про походження релігійності, — читаємо в підручнику з психології, — належить твердження, що людська слабість, страх і відчуття загрози призводять до її виникнення. В народі навіть є прислів'я: *Як тривога — то до Бога*» [35, с. 251]. У ньому йдеться про релігійність як пов'язану з природою людини готовність переступити через себе в напрямку трансцендентної дійсності, про присутню в людині схильність до релігійності. В усно-розмовній народній сфері це прислів'я побутує в різних варіантах: *Хто — коли тревога, то до Бога, а по тревозі забуде о Бозі — горе тому* [40, № 86]; *Як лихо, то й (Коли не змога) до Бога, а як лихо минуло, тоді й Бога забуло* [40, № 2332]; *Коли сіно у стозі, то забув о Бозі* [34, с. 305]. Це, властиво, перевірене життєвим досвідом багатьох поколінь народне знання про особливе значення релігійної віри у пережитті стресових ситуацій. Вона є немовби природнім засобом їх подолання.

Страх провокує акт віри. «В тревозі чоловік звичайно молиться до Бога, а коли мине страх, перестає молитися», — коментує І. Франко приповідку *Коли трівога, тогди до Бога, а як по трівозі, забув о Бозі* [7, т. 27, с. 223]. Подібне тлумачення цього вислову подає у своїй збірці й В. Плав'юк: «В нещастю просимо Бога о поміч, а як нещастя минеться, забуваємо о поміч» [34, с. 333].

Аналізована паремія відома у ще одному варіанті: *Як тривога, то до Бога, а як біда, то до жида*. Так кепкують з того, хто в разі потреби шукає не сусідської, а жидівської допомоги [7, т. 27, с. 223]. На прикладі цього стійкого виразу можемо простежувати зв'язок народної фразеологічної образності з архетипами української фольклорної прози. В одній із казок про жидів знаходимо ще ось такий цікавий інваріант: «...А старійши сгорнули ся до школы, замкнули ся, та взяли ся молити — бо *коли тревога, то и жидъ до Бога*. — Але найдутъ козаки ихъ и въ школђ...» [5, с. 359].

Отже, страх є одним із характерних для людини факторів, що допускають її релігійну поведін-

ку. Покладанням на Бога можна усунути страх, довіра і віра зростають серед страхів. Той, хто, за образним висловом о. І. Ортинського, «довіряє Безконечній Доброті, ставлячись під милосердні крила Відвічної Одваги», знаходить лік на тривогу й може здобути «ощасливлюючу певність» [30, с. 133]. *Мусит нам Бог дати*, — жартівливо каже чоловік, який чогось дуже прагне і намагається переконати себе та інших, що так воно і станеться [7, т. 10, с. 81]. *Кому Біг поможе, той все переможе*, — переконливо запевняє той, хто не зі своєї провини потрапив у нещастя і надіється «при Божій помочи вийти з него». Загальне значення цього народнорозмовного вислову: «при Божій помочи ніщо чоловікови не страшне» [7, т. 10, с. 80].

Доки у людини все складається добре і немає жодних проблем, доти вона залишається «літеплим християнином». Тоді вона сама дає собі раду, й Бог їй не потрібен — це стан «практичного атеїзму» [11, с. 99]. *Що б то й було, як би всі багатиі, то б и на Бога забули*, — каже народ [40, № 1448]. *Багацтво затемнює пам'ять про Бога*, що значить: достаток робить людину гордою, зарозумілою та впевненою у своїх силах [34, с. 7]. Подібне пояснення до приказки *Та як би добре було, то би ми Бога забули* подає І. Франко: «Ненастанне добре поводженє деморалізує чоловіка, робить його самолюбним і зарозумілим [7, т. 23, с. 9]. *Добре дядькові, та й Бога забув*. «Як був бідний, то молився, а як забогатів, то перестав», — тлумачить В. Плав'юк [34, с. 103].

Коли ж людина не може спиратися на жодну зі систем захисту, тоді змушена шукати опори тільки у Бозі. Той, хто позбавлений сили й могутности, потребує Бога, наближається до Нього. *Нужда веде до Бога* — «чоловік, притиснений бідою, починає молитися» [7, т. 28, с. 500]. *Нужда веде до Бога і до порога*, — таке життєве переконання має народ, тобто у нещасті, у злиднях люди шукають помочі в Бога і у людей [34, с. 228]. «Стиснута вода піднімається вгору, — образно порівнював І. Ліствичник, — а біда піднімає людину до Бога».

Віра поглиблюється через пониження, через втрату всіх систем безпеки, усього, що дає людині відчуття сили, впевненості, значимості. Внаслідок пониження «в нас вивільняється місце для віри, яка вимагає смирення» [30, с. 129]. Той, хто в недостатку, в біді, той мимоволі починає згадувати Боже ім'я: *Святий Боже, сьвятий кріпкий! Нема хліба ані дрібки* — молитовно зітхає людина приповідкою у віршованій формі [7, т. 10, с. 86]. Через випробування і позбавлення всього віра стає динамічнішою.

Коли людина перебуває у безвихідному становищі, коли не знає, до кого вдатися та втратила всі надії — тоді звертається за допомогою до Бога, «пробує останньої дошки порятунку» [30, с. 102]. Чоловікові, що даремно шукав помочі у людей, у народі дають пораду: *До Бога з просьбою* [7, т. 10, с. 76]. Той, кого ніхто в житті не милує, відчайдушно волає: *Помилуй ні, Боже, коли ніхто другий не може!* [7, т. 24, с. 571]. Тоді, коли на світі люди нас «за ніщо не мають і не довіряють нам, тим щиріше ми звертаємося до Бога, свідка нашого серця» [17, с. 24]. Отака молитва, що просить бажаної допомоги, є звертанням людини, яка з вірою визнає свою немічність, а Бога вважає за того, хто керує її долею та може її врятувати.

У таких обставинах, де людина бачить когось іншого в небезпеці, з якої не може його врятувати, розпачливо вигукує: *Най ті Бог ратує!* або *Боже ті ратуй!* [7, т. 10, с. 82, 73]. Бідному, тяжко хворому або нещасливому теж кажуть: *Господи ті ратуй!* [7, т. 16, с. 433].

Призначення ресурсів релігійної духовності полягає у підтримці людей, які борються з трудноцами і небезпеками, що трапляються в долі віруючих в усі часи і епохи [46, с. 370]. Люди, на яких звалилось нещастя, які нічого самі не можуть вдіяти, у своїй слабкості і безпорадності починають краще розуміти, що потребують Божої допомоги. Тут є взаємна залежність, про яку влучно висловився Т. Дайчер: «Сила Бога потребує людської слабкости. Людська слабкість робить місце для Божої сили» [11, с. 39].

Українці, власне, і є таким народом, що впродовж віків перемагав несприятливі обставини, зовнішні невигоди, переслідування, голод… не своєю силою, а силою Бога, силою віри, силою надії. *Чень то нас іще вийме Пан Біг із того нещастя*; *Чень ще нас Пан Біг із сего вінесе*, — казали вони, як правило, будучи в тяжкій пригоді, що означало: «Бог вирятує, дасть перебути те нещастя» [7, т. 10, с. 170, 88]. Важкі ситуації, коли руйнується стабільність нашого життя, вимагають нашого навернення, оживляють наше припадання до Бога, бажання покластися на Нього, довірити себе Йому й чекати всього від Нього.

Усвідомлення власної немічності поглиблює нашу тугу за Богом. «Навіть саме пересвідчення про існування назверхнього світу, — писав український етнопсихолог О. Кульчицький, — здобувається з допомогою не інтелектуальних функцій, — як згодом доказав Н. Гартман, — але в почуттєвих і вольових, активних і рецептивних актах зазнавання, переношення чогось, наприклад, горя, переживання, — в перемогах опору, — «твердости дійсности», що з нею маємо до діла» [20, с. 125]. Звертання до успадкованої релігії дає надію на подолання обмежень, що полягає у віднайденні сенсу саме в тих умовах, які обмежують свободу й повноту існування. Українці, пам'ятаючи про свою силу у власній немочі, «вдягають зброю віри, як щит і меч за воскресіння зі щоденних упадків» [6, с. 8]. *Дай, Боже, впасти і щасливо встати!* — це своєрідна народна позиція визнання факту наявності різноманітних обмежень людської природи. Про цю акцептацію пише І. Франко у коментарі до приповідки: «Безупадку, без гріха чоловік не проживе, та по кождім упадку важно те, щоб назад устати та поправитися» [7, т. 16, с. 270].

Конфронтація з власною й чужою обмеженістю може викликати відчай — «стан безнадії, безвихідності, викликаний горем, неприємностями і т. ін.». Цей стан у нашій мові окреслюємо також словом «розпач», у яке вкладаємо значення «почуття безнадії, упадок духу внаслідок горя» [39, с. 60, 419]. Коли залишають когось, за висловом В. Плав'юка, «у розпучливім положенню», то дещо жартівливо в народі кажуть: *Не тратьте, куме, надії, спускайтеся на дно* [34, с. 214]. Так у паремії образно відбито взаємозв'язок між втратою надії та розпукою, «дном». *Без надії чоловік дуріє*: хто втратив надію, «той сам страчений» [7, т. 24, с. 427], той у розпуці і розум тратить [34, с. 213].

У релігійному світлі (як теологічне поняття) під розпачем розуміємо добровільну втрату надії, яка серед усього лихоліття утримується на вірності, допомозі і милосерді Божому і в той спосіб підтримує сенс буття. Розпач виникає тоді, коли людина в пихатості своїй не хоче визнати Бога за більшого, ніж її власна сила, що проявилась немічою, і тоді, коли людина ототожнює можливості виходу з важкої ситуації виключно через себе саму, а не через Бога [1, с. 256].

Можемо стверджувати, що стан відчаю наступає в результаті нерелігійної акцептації факту обмеженості людини, втрати ілюзії всевладності і винятковості. За словами о. М. Марисюка, хто не має віри, той серед терпінь «ломиться, впадає у розпуку, а в найліпшім випадку тягне своє ярмо болю без ніякої потіхи, серед стонів і нарікань. А нерідко буває, що така людина відбирає собі життя…» [23, с. 15]. *Бог відай за мене забув*: так розмірковує не тільки «старий чоловік, що жиє довгі літа в біді і рад би вмерти», але й чоловік у розпуці, який готовий «наложити на себе руки», бо не бачить виходу зі свого «положеня» [7, т. 10, с. 67].

Слід зауважити, що паремії, які образно характеризують безвихідне становище людини, дають відомості і для вивчення традиційних уявлень про Бога як утілення найвищої, абсолютної справедливості. *Бог високо, цар далеко*, — каже скривджений якимось урядником, несправедливо засуджений і позбавлений можливості захистити свої права. Безвихідне становище скривдженої, бідної людини влучно передають й близькі за змістом приповідки *До Бога високо, до суду далеко* та *Пан-Біг високо, правда далеко, а підпанки що хотят, то роблят* [7, т. 10, с. 67, 76; т. 24, с. 495]. Чоловік, який відчуває свою безпорадність («безпомічність та безсильність», за висловом І. Франка) або кривду, від якої нема кому його захистити, приповідає: *Господь не злізе з високого неба, бо високо* [7, т. 16, с. 434].

І. Франком зафіксований також жартівливий вислів «Божої всемогучости» і водночас «тої злосливости людської долі», що нерідко несподівано «скидає чоловікови на голову всяке лихо»: *Пан-Біг високо, кому схоче, тому на голову нас-е* [7, т. 10, с. 84]. Ця приповідка фіксує народне розуміння Бога, який є джерелом важких «хрестів» і випробувань, що їх людині, часом здається, не під силу нести. *Біг біду дав тай на плечі завдав* — значить, на чоловіка звалилось таке лихо, якого він не може спекатись. Завдати комусь наплечі тягар — це примусити його нести, «влекшити йому на першу хвилю, щоб далі ніс» [7, т. 10, с. 64].

Інколи вияви звернення у важких ситуаціях до релігії, відображені у народно-мовленнєвих ідіомах, можна розглядати як захисну поведінку. У таких випадках релігійність заспокоює психічну потребу відчуття безпеки. Український вчений О. Потебня, яко-

го по праву можна вважати родоначальником лінгвістичного релігієзнавства чи лінгвістики релігії і якому належить особлива заслуга у з'ясуванні ролі мовних факторів у розвитку релігійності, практичну користь віри вбачав у тому, що вона приносить людині глибоке заспокоєння [19, с. 284].

Коли виникає небезпека, людина пробуджує в собі акти віри, у кожній ситуації «падає, як дитя, в обійми свого люблячого Отця» [11, с. 46]. *Бог — батько, государь — дядько* [40, № 59]; *Бог — батько!...а ми його діти*. Цими словами чоловік додає собі «надії в противностях», мовляв, ще не все пропало, ще Бог дбає про мене [7, т. 10, с. 66]. Віруюча людина врятована від самотності, бо знає, що є Бог, який її любить. Віра породжує надію, дає почуття безпеки, якого ми прагнемо, будучи ще немовлятами. Переживання кризових ситуацій є індикатором «дитячої віри», якої вимагає від людини Бог. Під час «штормів і бур людина почувається беззахисною дитиною, яка надіється і повністю довіряє своїм батькам» [24, с. 4—5]. *Біг батько і Пречиста мати не дасть загибати*. Так потішає себе чоловік, «переходячи від зневіри до бодрійшого духового настрою» [7, т. 10, с. 64].

Розглядаючи релігійність як оборонну реакцію, доречно буде згадати концепцію Фройда, який притримувався думки, що Бог є лише піднесеним образом власного батька, а туга за ним і пошук підтримки в складних ситуаціях приводить до релігії, яка є лише колективним неврозом. Проте релігійність, описана Фройдом (характерна для пацієнтів у його психіатричній практиці) аж ніяк не вичерпує всієї повноти дуже складного явища релігійності. Так, зокрема, принциповою ознакою неврозу є відчуття самотності, а «правдива релігійність надає змогу відчути зв'язок» [35, с. 252].

Віра дає силу людині зазирнути «в середину власного серця, пізнати свою неміч та завжди пам'ятати про Бога — Люблячого Батька, що не дасть нам потонути в житейському морі» [6, с. 8]. *Ни плач, старий, чей Бог тебе ни погубит*, — потішали старого чоловіка, що нарікав на свою долю [7, т. 44, с. 550]. Християнська надія допомагає людині витримувати тяжкі життєві ситуації, протистоїть спокусі впасти у розпач, безнадію і знеохочення, хоча вона «зовсім не означає поверхового оптимізму чи легковажності» [33, с. 62]. Віра не ліквідовує труднощів, а допомагає пережити їх і не зламатися, надаючи сенс стражданню, життю і смерті. *Дай Боже вітримати!* — так українці потішають себе в біді, жартуючи з неї [7, т. 10, с. 193].

Відомо, що питання терпіння, смерті, сенсу життя мають визначальне значення для всього людського буття і викликають занепокоєння й тривогу. Релігійна пропозиція звільняє людину від екзистенційних страхів і сумнівів. Віра не знімає великої кількості питань, але «дає нам почуття впевненості, яке робить біль більш терпимим, невдачі більш відносними і дає змогу нам усвідомити наше земне існування як перехідний етап до Вічності» [26, с. 92].

Цікавим з цього погляду є народнорозмовне означення поняття смерті як *дороги до Бога* [7, т. 23, с. 35]. Вислів *Він на Божій дорозі* значить «ладиться вмирати, дуже хорує, конає вже» [7, т. 10, с. 100]. Людина є гостем у світі земному, прийшла з невідомого і повертається в невідоме. Смерть викрадає в людини життя, беззмістовність спонукає її шукати мету свого Творця, щоб таким чином знайти власний сенс.

За народним віруванням, душа йде з тіла туди, куди їй Бог судить. І досі зворот *Віддати Богові душу* побутує у нашому мовленні у значенні «умерти». Про того, хто нікому нічого не винен, кажуть, що*Він лиш Богові душу винен* [7, т. 23, с. 80], а побажання *Нагрів би ти Бог душу* слід розуміти так: «щоб упокоїв її в раю». [7, т. 24, с. 427]. Тут доречно згадати, що у смислі, яким особа спрямовує себе до того, що є понад нею і що виходить за межі її смерті, Франкл, один їз авторів в царині екзистенціальної філософії, вбачав осмисленість людського буття. Це світло, яке осяює її, тепло, яке дає змогу подолати страждання, смерть, нікчемність і страх існування [16, с. 83].

Пареміографічний фонд українців є невичерпним джерелом для вивчення традиційних уявлень про смерть, «тамтой світ», «Царство Небесне» тощо, тому це питання потребує окремого розгляду. Зазначимо лише, що в народній приказковій прозі відображено розуміння земного життя як приготування до іншого, кращого життя; земля — то тільки тимчасове місце перебування людини, в якому немало страждань, болю і зла, а справжнього щастя на цій землі не знайти. Проте народна мудрість, закарбована в приповідках, сповнена такого «духовного

реалізму», в якому «надія реальніша за розпач, віра реальніша за зневіру, а любов реальніша за страх» [27, с. 21]. Так одним із усталених «побожних бажань» в народі було *Боже вас потіш!* [7, т. 24, с. 579]. Людину у якомусь тяжкому нещасті потішали сповненими надії словами *Ще дасть Бог і тото забути* [7, т. 23, с. 203].

4. Паремійні мислеформи як вираз духовного убозтва й внутрішньої свободи людини

Пареміографічна спадщина народу надзвичайно багата на приповідки, що являють собою стереотипи мислення, у яких відображена здорова реакція людини на ситуації емоційного і розумового стресу, на такі ситуації, що змінюють траєкторію життєвого шляху. Навіть найтяжча криза залишає певну міру свободи — свободи ставлення до того, що трапилось, свободи налаштування так чи інакше.

Коли людина заглиблюється в почуття жалю до себе, впадає у журбу, гнеться під тиском страждань, хвилюється, втрачає рівновагу, терпець, то цим лише збільшує свої страждання. Важко дякувати долі за випробування. Але саме в цьому полягає головний елемент віри — довіра [24, с. 4]. *Що Господь дав, за то Богу дьикуй,* — каже народ, що значить: усе добро йде від Бога і за все треба дякувати Йому [7, т. 16, с. 437]. Цього прагнув навчати Г. Сковорода. Про себе самого він писав одному другові так: «Учуся вдячности — це моє діло! Вчуся бути вдоволеним з усього, що Промислом Божим дане мені в житті» [50, с. 176]. Тільки віруюча людина і глибоко віруючий народ може мати життєву філософію вдячності за все.

Карпатський мудрець А. Ворон у своїх порадах, як жити довго в щасті і радості, настановляв: «Розпочинай і завершуй день з подяки. А перед відходом до сну довірливо вручай Господу свою душу до нового дня… Приймай радощі і негоди з подякою. Все це милість Божа. Навіть випробування Бог ніколи не посилає більше, ніж ми можемо знести… Не нарікай на нужду, нещастя і невдачі. Це твої найкращі вчителі». Мудрий старець помічав, що в таборах, де було голодно і холодно, молитовні люди чулися здоровими і міцними духом [13, с. 14, 18].

Нелегко примиритися з долею, беручи з гідністю та спокоєм те, що нам доля присудила. *На Бога сі здаю*, тобто «в Бозі покладаю надію» [7, т. 10, с. 81]; *Господи, твоя воля!* — це вигук «резиґнації чоловіка, який у цій ситуації не може нічого порадити, чує себе безсильним, мовляв: нехай діється, що Бог дасть» [7, т. 16, с. 433]. Це значить віддатися на Божу волю, а такий акт людської волі поєднує у собі суперечність, суть якої утому, що «ми є діяльні, чинні так, наче б усе ми мали б досягти самі, але водночас ми є пасивні, бо цілком віддані Божій волі й кажемо: «Нічого, Боже, в Тебе не прошу: ні радості, ні терпіння, але беру від Тебе життя таке, яке Ти мені даси» [10, с. 96]. *Здай сі на Господа милосердного* — значить: спустися на Його волю, май у ньому своє довір'я [7, т. 16, с. 435]. *Всьо приймай, що Бог дав* — цей народний вислів І. Франко вважав фаталістичним, таким, що дуже часто «криє за собою матеріальну й моральну апатію» [7, т. 16, с. 283].

Проте з погляду віри така настанова є виразом не слабкості, а сили духу людини: щоб визнати себе створінням, що залежить від Когось, треба відваги покори, відвага дає нам можливість «прийняти наше існування і зберігатись у ньому». Відвага є джерелом нашої надії на щасливе майбутнє, яке нам хоче подарувати Той, на кого ми покладаємось із «сміливістю довір'я та одчайдушністю любови» [30, с. 82]. Саме така «відвага покори» притаманна душі українця: *Що Бог дав, мусиш приймати* — супроти своєї долі чоловік безсильний; *Що Біг дасть, то не напасть* — те, що людині суджено, мусить вона приймати «як натуральну річ», без нарікань [7, т. 10, с. 88]. Лише так можна зберегти рівновагу духу і більш тверезо шукати розв'язку та виходу зі скрутного становища, оволодіти непростою ситуацією, яка склалася.

Релігійність людини — це не одностороння людська діяльність, психічне переживання, а взаємодія і діалог між Богом і людиною, в якому Бог має ініціативу, а людина є стороною, що відповідає. *Що ми Бог дав, то маю; Я собі це не віскакав, так міні Бог дав; Що Біг дасть, то будеш мати… то буде,* — каже народ [7, т. 10, с. 89, 91, 88]. Такий спосіб мислення дає змогу перестати хвилюватись і спокійно, тверезо, розсудливо намагатись чинити те, чого вимагається від нас тут і тепер, у цій хвилині та в цій ситуації. За словами о. І. Ортинського, усе залежить від того, «як дужою буде відвага нашої довіри, аби прийняти те, що нам визначено таємним зарядженням незбагненної мудрости» [30, с. 125].

Так буде, як Бог дасть — фраза, якою зазвичай селяни закінчували свої розмови про усілякі сподівання та побоювання на майбутнє [7, т. 10, с. 86]. Кожен день, прожитий цими людьми ставав жестом доручення себе Богові, всецілого і повного покладання на Його доброту і милосердя. Щодня вони довірялись Богові, знаючи, приймаючи те, що Він може використати різні засоби для їхнього спасіння. *Що кому Бог дасть* — говорили про «ріжнородні» людські долі [7, т. 28, с. 390]. *Всьо буде, як Бог дасть* — «звичайний вислов резиґнації» та надії на Божу волю [7, т. 16, с. 281]. Це погляд на життя очима віри, відповідно до якого усе є благодаттю: страждання, що пригнічує людину, різні перешкоди, несприятливі обставини тощо.

Народна віра в залежність людського життя від Божої волі відображена у низці приповідок, як-от: *Што Бог дасть, то буде, а від зла і вином не викупитися; Ніхто не знає, що му Бог судив* (не знає наперед своєї долі); *Хто ще знає, доки нам Бог віку подовжит* (доки поживемо — на це Божа воля); *Не видумаш иначи, хиба як ти Бог назначит* (як би чоловік не поводився і не хитрував у житті, не мине своєї долі); *Що буде, то буде, а буде, що Бог дасть* [7, т. 28, с. 538, 447, 448, 401, 396]. Для того, щоб переконливо та сміливо подолати минуле та звернути зусилля своїх дій та надій на сьогодні та на завтра людина мусить віднайти пункт опори. Віруючий знає, що є хтось, з ким може «перекреслити пройдешнє» та на кому «будувати прийдешнє», що той хтось ує і зветься милосердям Божим [30, с. 88].

Для людини Бог є кимось іншим і безкінечно від неї вищим, розумнішим, а водночас близьким; є невидимим, але присутнім, є подателем усього, самого життя і водночас вимогливим Паном, який вимагає від неї послуху: *Силою в Бога не взяти* [40, № 40]; *Всі ми в нашого Пана Бога дурні* [7, т. 16, с. 276]. Сільський знахар, даючи хворому ліки, примовляє: *Коби не зашкодило, а ци поможе, ти знаєш, Боже!* [7, т. 23, с. 163]. Народ визнає свою повну залежність від всезнаючого Творця такими твердженнями: *То хиба Бог знає; Господь знає, але нікому не скаже; Я з Богом на раді не був; Я не Пан Біг, наперед не знаю* [7, т. 27, с. 215; т. 16, с. 434; т. 10, с. 89, 91].

Паремії виражають прийняття усього того, що приходить, як волю Бога, який знає, яким шляхом вести людину, а отже й віддання людиною себе під Його всемогутній захист. *Хто ж в світі знає, що Біг гадає!* [40, № 28]; *Бог дає, як сам знає:* Божі присуди невідомі; *Бог знає, що ділає...робит:* чоловік часто не розуміє значення фактів, може «судити їх тільки з наслідків», тільки Той, хто знає наперед майбутнє, може розуміти значення теперішнього [7, т. 10, с. 68]. Та слабкість і покора перед Богом, повне покладання на Його волю давали українцям змогу і силу перемагати свої страхи, тривоги, сумніви, сповнювали надією. Це були перемоги силою Бога.

Людина, яка переживає кожну мить свого життя з надією та довірою до Бога, очищує своє чекання від нетерплячки. Таке довірливе чекання, яке наказує прийняти все те, що принесе завтрашній день, характерне для людини «вбогої», що все своє має у Бога [51, с. 153]. Слово «убогий» у біблійному трактуванні не обов'язково означає вбогість матеріальну. Вбога духом людина — це та, яка позбавлена самовпевненості, яка знає, що не може покладатися на себе, на власні сили. Така людина настановлена на сподівання усього від Господа, а не на вкорінення у земному житті [11, с. 36—37].

Образ такої вкоріненої в Бозі народної душі постає в пареміографічних зразках: *Пан Біг все дає людьом з неба, бо Йому не треба* (дар Божий уважається чимось небесним). Усяка пожива є ласкою Божою: *Як ті Бог не нагодує, то ті ніхто не нагодує* [7, т. 24, с. 495, 426]. Таке сподівання усього від Бога означає духовний стан дитини, яка цілковито визнає, що нічого не має і нічого сама не може, не вміє. Зміст цих приповідок відповідає біблійному трактуванню матеріальних благ як дару Божого. Так у старозавітній книзі Еклесіяста йдеться про те, що «нема нічого ліпшого для чоловіка, як їсти, пити та зазнавати собі добра з своєї праці. Я спостеріг також, що це з руки Божої приходить» (Еклес. 2:24).

Той, хто визнає в дусі віри власну безпорадність, стає вбогим духом. Вартість смирення (або духовної вбогості) у тому, що вона оберігає людське «я» перед усім, що могло б становити загрозу для нього. Якщо наш скарб в Господі, ніхто не зможе в нас його відібрати [43, с. 136]. Коли чиєсь добро пропадає через якийсь «елєментарний припадок» (пожежу, повінь), то потішають себе словами *То всьо Боже, не наше* [7, т. 10, с. 100]. *Бог дав, Бог взяв,* — потішають по великій втраті [34, т. 1, с. 21]. У такий спосіб думають

люди, вільні від пригнічування своїх потреб і від страху втрати, ті, що мають повне довір'я до Бога, а отже, люди зі здоровою психікою [26, с. 83].

«Все, що маємо, прийшло від Бога, Він може і забрати, коли схоче», — коментує В. Плав'юк приказку *Що наше, те й Боже* [34, т. 1, с. 218]. Богослов'я внутрішнього життя говорить, що така готовність людини віддати Господеві все, що він їй дає, в неприв'язаності своїй до нічого, окрім волі Божої, є свідченням зрілої віри і дає внутрішній спокій людині [11, с. 32]. Крім цього, аналізовані мислеформи є ознакою есхатологічного мислення та оцінки людини, мовляв: моя криза (біда, скрута, хвороба тощо) триває місяць, рік чи кілька років, але що це порівняно з вічністю [51, с. 153].

Народна філософія, як бачимо, проникнута євангельською мораллю, яка є передовсім мораллю першого блаженства. Український етнопсихолог В. Янів пов'язує релігійність українців як домінанту їх світогляду з геополітичним положенням нашої країни при «битій дорозі», з тими «межовими ситуаціями» в нашій історії, «коли саме життя, як таке, стає проблематичним, людина шукає за istотним в житті». У таких ситуаціях наступає «переставлення життя на вищу екзистенціяльну форму». У народів із християнською культурою цією «трансценденцією» була християнська віра, а ідеалом, що «переступав границі життя», була надія на вічне життя у Господі [48, с. 181].

За народним світоглядом, усе є таким, яким Бог хоче, щоб усе було. Увесь світ і кожен предмет є вираженням Його певного уподобання і волі. *Бога не тра вчити* (як має злого карати або як має «рядити» світом); *Хто Господу розкаже?*, — Бог дає чоловікови те, що сам хоче [7, т. 10, с. 66; т. 16, с. 437].

Усе, що є добрим, народ не приписує нікому, а пов'язує його з Богом, від якого все пливе, мов із джерела. *Все добре від Бога* (вислів віри в Божу доброту)*; Що Бог дасть, то добре* (народна віра в те, що всяке добро йде від Бога); *Як Господь не дасть, то хто дасть?* — значить: від Бога походить усе добро і його треба просити [7, т. 23, с. 10; т. 28, с. 390; т. 16, с. 437].

Зміст паремій засвідчує віру в те, що реалізована у всьому Божа воля, а значить, і кожне терпіння чи моральне зло, Бог повертає на остаточне добро людини. *Що Бог дає, то все к луччому; Що Бог не робить, то все на лучче* [40, № 61, 62]. Аналізуючи смислове наповнення цих народно-мовленнєвих фраз, можемо зауважити їх семантичну збіжність зі словами св. Павла: «Ми знаємо, що тим, які люблять Бога, покликаним за Його постановою, все співдіє на добро» (Рим. 8:8).

Погляд віри передбачає переконання, що Бог знає, як ніхто інший, кожну людину у всіх її можливостях, умовах і обмеженнях і має щодо неї конкретні наміри [52, с. 71]. Безпосереднє сприйняття Бога дає людині глибоке відчуття умиротворення і впевненості. Приповідки виражають таку відсутність сумнівів українців у тому, що Бог сам знає, що для кожного є добрим. *Бачить Бог з неба, що кому треба* [40, № 73]. «Провидінє дбає про кождого чоловіка, — пояснює І. Франко вислів *Знає (Видит) Біг з неба, що кому треба*, — в нещасливих випадках чоловік не повинен падати в зневіру, потішаючися тою думкою, що Бог наслав на него се лихо для його ж добра» [7, т. 10, с. 78]. Ця приповідка за змістом близька до біблійного твердження «Отець же ваш знає, що вам потрібно» (Лука 12:30).

Пареміографічна творчість українців вербалізує їх релігійне убозтво, вони не наважуються просити у Бога щось «понад мінімум, покладаючи саме на Нього визначення меж хліба насущного. Мовляв, Бог краще за мене знає, чого мені бракує і на що я заслуговую; десь глибоко жевріє надія, що буде щедрим Бог і за скромність мою дасть більше, ніж прошено...» [3, с. 102].

Приповідки закарбували в собі збережений завдяки силі віри народу погляд його надії на будь-яку ситуацію (як щодо себе, так і щодо інших), який дає змогу позитивно, з любов'ю реагувати на різні життєві обставини.

5. Надія як уповання на Божу ласку і милосердя

Паремії є вербальним свідченням не лише такого досвіду сприйняття Бога, що пов'язаний з драматичними духовними переживаннями, після яких, часто, людина перебуває у спокійній упевненості, що Бог десь поруч і любить її. Далеко не усі віруючі люди мають такий духовний досвід. Міцна віра в Бога можлива і без душевних потрясінь. Для деяких головним доказом реальності Бога є спокійна впевне-

ність у «супроводі», «допомозі» і «скеровуванні» від невидимої Його присутності [46, с. 114].

Щоденне спілкування з Богом, звертання до Нього передбачає, так би мовити, дружбу людини з Богом. Як і в стосунках між людьми, знайомство з Богом переходить в дружбу. А потім приходить упевненість, що ми можемо довіряти один одному. Він перестає бути лише недільним знайомим і стає повсякденним другом, спілкування з яким заспокоює одну з головних психічних потреб людини — потребу схвалення й любові.

Якщо людина вірить, що незбагненний Бог любить її більше, ніж найдобріший батько і найкраща матір, тоді вона має певність, що все в її житті огорнене любов'ю, ласкою і милосердям Божим: *Дає нам Пан Біг, що Його ласка*, — говорять селяни про добру погоду, добрий урожай та здоров'я [7, т. 16, с. 505]. Навіть коли не ведеться, коли перебуває на краю безодні, силою віри людина знаходить в собі відвагу надіятись: *Сподіватись на Бога, на його ласку* [40, № 94]. У богословському трактуванні ласка зіслана, скерована на особу, вона — незаслужена Божа прихильність до людей; вона також ще і наслідок прихильності Божої. Ласка — дар добровільний, Бог жертвує її людині, яка попередньо до цієї ласки настановлена [1, с. 145].

За християнським світоглядом, людина є одночасно створінням і грішником. Грішність спонукає людей до розуміння себе створіннями обмеженими, для яких Божа прихильність завжди є ласкою. Суть безмежного милосердя відкривається людині тоді, коли вона усвідомлює себе нещасною або грішною. *Бог ласкав; Бог милостивий; Бог не без милости, козак не без долі:* такими словами потішає себе чоловік у тяжкій пригоді, мовляв, перебуду це лихо; *Кого Бог любит, того не загубит* (віра в те, що чесний, добрий чоловік не пропаде) [7, т. 10, с. 79, 68, 69]. Народне уповання на Божу ласку і милосердя співзвучне з тим, що висловлене псалмоспівцем: «Милосердний Господь і добрий, повільний до гніву і вельми милостивий» (Пс. 103:8). «Бо в Бога є милість» (Пс. 130:7) і «милість Його вічна» (Пс. 136:1).

З теологічної точки зору особливість милості закорінена в Бозі і переживається у зв'язку із Богом. Милує той, хто має владу над іншими, або той, від кого не можна вимагати доброти. Саме Бог може бути милостивим до людей, які повністю перебувають в Його владі, хоч вони не заслужили милостивого ставлення або дій [38, с. 679]. Там, де людина у своєму щоденному житті шукає зв'язку із тепер присутнім Богом, «в його незбагненній доброті почувається безпечною та певною» [30, с. 100], а невдачі, недугу, прикрощі тощо переживає менш драматично.

У якійсь тяжкій пригоді, під час недороду люди потішають себе, міркуючи:*Давав нам Панбіг милосердний до тепер, то чень нас і від теперне забуде; Чень ще Господь і на нас ласкав* (надія, що ще й ми зазнаємо добра, не пропадемо); *Держит щось Пан Біг і для нас;* [7, т. 16, с. 504, 543, 437]. Оскільки Бог є милосердним, люблячим Батьком, то в людських серцях жевріє надія на те, що він вирятує їх сьогодні і завтра у такий спосіб, який Він для них вважатиме найкращим, найвідповіднішим, наймудрішим.

Функцією, надією на можливість блага «небесного», якщо земне стає примарним, визначається зміст і сутність ідеї Бога. *Всьо надармо, як Бог не ласкав...не благословит*, — значить, даремні всі заходи та праця, коли нема ласки Божої. Слова про щось добре та пожадане супроводжують побожним бажанням*Дав би то Господь милосердний!; Як би Бог ласкав, буде й мій бич траскав* [7, т. 16, с. 512, 435, т. 28, с. 390].

Слід зауважити, що милість (у значенні доброти) є центральною темою Старого Заповіту (у ньому єврейське поняття *hesed* — «милість», «милосердя» зустрічається майже двісті п'ятдесят раз). До Ісуса Христа, який звістив Євангеліє всеохоплюючого милосердя (як продовження звіщення Старого Заповіту), люди звертались, як до Бога, повторюючи: «Змилуйся надо мною!» (Мт. 15:22; 17:15; 20:30). Впродовж усієї християнської історії усвідомлення безперервної людської потреби в Божій милості було головною частиною християнської побожності. Пісноспів «Господи, помилуй» (грецькою *Kyrieeleison*), що звучав у давній Церкві, й надалі звучить у багатьох літургійних богослужбових формах [38, с. 679].

Можемо припустити, що низка розглянутих нами народнорозмовних стійких висловів, які становлять собою вербальну форму вияву народної релігійності, виниклипід впливом церковної традиції. Пам'ять і думка про любов і ласку Божу фігурує у так званих «побожних зітханнях», як-от: *Боже, Боже, най нас твоя ласка споможе!* [7, т. 24, с. 335]. Коли під час

богослужения священик повертається зі святими дарами до людей, промовляють коротку молитву-зітхання *Обернисі Господоньку (Боженьку) ласков твойов сьвятов небеснов...на мир християнський!* [7, т. 10, с. 84]. Віра убогих духом людей, безпорадних перед Творцем, стає «безперервним прибіганням до невичерпного Божого милосердя й очікуванням усього від Нього», довіренням себе Його безмежній силі і любові [11, с. 8].

Ласки Божої доброти, яка ніколи не перестає над людьми чувати, бажають і в жебрацьких молитвах: *Бодай ви од Бога ласку мали!* [7, т. 24, с. 335]; *Господь би вас не опустив ласков свойов* [7, т. 16, с. 435]. Серед побожних бажань є й такі: *А щоб же (хай, бодай) вас Бог любив!; Здорові були та Богу милі!* [40, № 3250, 12428]. Такі вислови є своєрідним нагадуванням про Божу ласку і ставлять її в осередді «внутрішнього простору» людини, «освітлюючи його, як свічка темну кімнату» [27, с. 12].

Надія зміцнюється переконанням, що людина не є самотньою у своїх турботах і проблемах, свідомою впевненістю у несхибній, вічній любові ласкавого Небесного Отця до своїх дітей.

Аналізований у цій статті приповідковий матеріал та окреслене коло питань далеко не вичерпують теми народнорелігійних трансформацій категорії надії в українській культурній традиції. Ця тема потребує подальших народознавчих студій, проте на основі викладеного вище все ж можемо зробити певні висновки.

Дослідження пареміографічного фонду українців дає змогу «побачити» ті сфери людської психіки, у яких наштовхуємося на основи релігійного самовияву, і збагнути, які умови сприяють їх появі.

У традиційних уявленнях, що охоплюються поняттям надії, Бог становить перший і найвищий предмет цього поняття. Запропоновані для розгляду стійкі вислови усноромовної сфери є стереотипами мислення глибоко віруючого народу, що має життєву філософію вдячності за все Богові. Вони виражають традиційні народні погляди і ставлення до життя очима віри, віри в залежність людського існування від волі Творця і Його милосердя, готовність віддатися під Його захист і опіку, сподівання всього від Господа. Визнаючи слабкість і покору перед Богом, носії аналізованих мислеформ впродовж століть сповнювались силою долати власні страхи, сумніви і тривоги, витісняли їх надією.

1. Абетка християнської науки і обряду / скорочене вид. — Івано-Франківськ : Вид-во Івано-Франківської теологічної академії, 2002. — 339 с.
2. *Берко П.* Деякі проблеми взаємозв'язку етнопсихології і диференційної психології релігії / П. Берко // Наукові праці викладачів гуманітарних кафедр Львівського державного аграрного ун-ту. — Львів : ЛДАУ, 2001. — С. 3—7.
3. *Біленко Т.* Слово і мовчання в молитві / Тетяна Біленко // Гуманізм і моральність: екзистенційні виміри. — Львів : Край, 1997. — С. 98—105.
4. *Бринтон К.* Истоки западного образа мысли / Крейн Бринтон. — М. : Московская школа политических исследований, 2003. — 432 с.
5. Вінок русинам на обжинки. — Ч. 2. — Відень : [б. в.], 1846. — С. 379.
6. *Воробець Я.* Віра і воскресіння / Ярослав Воробець // Пізнай правду. — 2007. — № 2 (80). — С. 8.
7. Галицько-руські народні приповідки : у 3 т., 6 вип. / зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко // Етнографічний збірник. — Львів, 1901. — Т. X. — 200 с. ; 1905. — Т. XVI. — С. 201— 600 ; 1907. — Т. XXIII. — 300 с. ; 1908. — Т. XXIV. — С. 301— 600 ; 1909. — Т. XXVII. — 300 с. ; 1910. — Т. XXVIII. — С. 301—600.
8. *Гальцева Р.* Христианство перед лицом современной цивилизации / Р. Гальцева // Христианство и культура сегодня. — М. : Путь, 1995. — С. 126—131.
9. *Герилюк-Купчинський П.* Вірю в Бога / о. Петро Герилюк-Купчинський. — Львів : Місіонер, 1996. — 319 с.
10. *Ґреф Р.* «Так Отче» щодня з Богом / о. Ришард Греф ; з нім. переробив о. І. Назарко ЧСВВ. — Торонто : Вид-во оо. Василіян, 1977. — 98 с.
11. *Дайчер Т.* Роздуми про віру: До питання богослов'я духовности / о. Тадеуш Дайчер ; пер. з пол. Л. Гайдуківського. — Львів : Свічадо, 2005. — 183 с.
12. *Дліна Т.* Основи «народної христології» / Тетяна Дліна // Історія релігій в Україні: науковий щорічник. — Львів : Логос, 2008. — Кн. 2. — С. 101—106.
13. *Дочинець М.* Многії літа. Благії літа / Мирослав Дочинець. — Мукачево : Карпатська вежа, 2011. — 143 с.
14. *Жижко С.* Нація як спільнота / Сергій Жижко. — К. : Дніпро, 2008. — 808 с.
15. Життя у Христі: Моральна катехиза / упоряд. о. д-р Святослав Шевчук. — Львів : УКУ, 2004. — 179 с.
16. *Іванчіч Т.* Діягностика душі й агіотерапія / Томіслав Іванчіч ; пер. О. Гладкий. — Львів : Свічадо, 2010. — 295 с.
17. *Кемпійський Т.* Наслідування Христа / Тома Гемеркен Кемпійський ; пер. на укр. м. д-р Й. Боцян ; 4-те вид., справл. — Львів : Свічадо, 1994. — 230 с.
18. *Кирчів Р.Ф.* Етнографічно-фольклористична діяльність «Руської трійці» / Роман Федорович Кирчів. — К. : Наукова думка, 1990. — 344 с.

19. *Колодний А.* Україна в її релігійних виявах: монографія / Анатолій Колодний. — Львів : Сполом, 2005. — 336 с.
20. *Кульчицький О.* Постаті і джерела атеїзму / Олександр Кульчицький // Церква і релігія в Україні. 50 літ після жовтневої революції (1917—1967) : зб. доп. Наукової Конференції Українського Вільного Унту в Мюнхені, 5—7 липня 1968 р. / за ред. В. Янева. — Мюнхен, 1984. — С. 100—132.
21. *Лисий І.* Релігійність в українській філософській думці / І. Лисий // Віра і розум — двоє крил людського духу : матеріали наукового колоквіуму / редкол.: А.М. Колодний та ін. — К. : Світ знань, 2001. — С. 153—158.
22. *Макушинська Г.П.* Народна мудрість як фактор духовної єдності суспільства : автореферат на здобуття наукового ступеня канд. філос. наук / Г.П. Макушинська. — Запоріжжя, 2003. — 18 с.
23. *Марисюк М.* Вірити чи не вірити? / о. Маркіян Марисюк. — Жовква : Друкарня оо. Василіян, 1935. — 32 с.
24. *Мартинюк О.* Психологічні особливості прояву віри в кризових станах особистостей / Оксана Мартинюк // Пізнай правду. — 2007. — № 2 (80). — С. 4—5.
25. Митрополит Іларіон. Українська Церква. Нариси з історії Української Православної Церкви / Іларіон Митрополит. — Вінніпеґ : Видання консисторії УГПЦ в Канаді, 1982. — 366 с.
26. *Мюллер Й.* Бог — он иной / Й. Мюллер ; пер. с нем. Є. Рерих. — М. : Независимая психиатрическая ассоциация, 1998. — 122 с.
27. *Ноуен Г.* Тут і тепер / Генрі Ноуен ; пер. з англ. А. Маслюха. — Львів : Свічадо, 2002. — 127 с.
28. *О. Ч. Я.* Наша ідеольогія / О. Ч. Я. // Мета. — Львів, 1938 (31 липня). — Ч. 29. — С. 2.
29. *Огієнко І.* Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народа / Іван Огієнко. — К. : Абрис, 1991. — 272 с. — (Репринтне відтворення видання 1918 р.).
30. *Ортинський І.* З погляду благовісти / о. Іван Ортинський. — Фрайбурґ ; Рим : Вид-во оо. Салезіян, 1992. — 162 с.
31. *Пачовський М.* Про вплив християнства на устну словесність русинів / Михайло Пачовський // Учитель. — Львів, 1893. — Ч. 3 (13 лютого). — С. 32—35.
32. *Подюков И.А.* Народная фразеология в зеркале народной культуры: учебное пособие / И.А. Подюков. — Пермь : ПГПИ, 1990. — 127 с.
33. Принципи морального життя / пер. з пол. Андрія Шкраб'юка. — Львів : Свічадо, 1996. — 133 с.
34. Приповідки або українсько-народня філософія / зібрав, підгот. до друку та опубл. Володимир С. Плав'юк. — Едмонтон : Асоціація Укр. Піонерів Альберти, 1998. — Т. I. — XII, 356 с.
35. Психологія. З викладом основ психології релігії / за ред. о. Юзефа Макселона ; пер. з пол. Т. Чорновіл. — Львів : Свічадо, 1998. — 319 с.
36. *Скільський Д.* Українська мова — духовна основа української нації / Дмитро Скільський // Визвольний шлях. — 2001. — № 9. — С. 39—41.
37. *Сковорода Г.* Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / Григорій Сковорода. — К. : Наукова думка, 1983. — 542 с. — (Бібліотека української літератури. Дожовтнева українська література).
38. Теологический энциклопедический словарь / под ред. Уолтера Элвела. — М. : Духовное возрождение, 2003. — 1467 с.
39. Тлумачний словник-мінімум української мови: близько 7,5 тисяч слів / уклали Л.О. Ващенко, О.М. Єфімов ; 2-ге вид., випр. і доп. — К. : Довіра, 2000. — 535 с.
40. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О.В. Марковича та інших / уклав М. Номис. — К. : Либідь, 1993. — 768 с.
41. Українські приповідки / зібрав Володимир С. Плав'юк ; упорядкув., поясн. та редагув. Б. Медвідський, О. Макар. — Едмонтон : Катедра української культури та етнографії ім. Гуцуляків ; Альбертський університет Асоціація Укр. Піонерів Альберти, 1996. — Т. II. — 297 с.
42. *Филипович Л.* Етнологія релігії: теоретичні проблеми, вітчизняна традиція осмислення / Людмила Олександрівна Филипович. — К. : Світ знань, 2000. — 333 с.
43. *Філіп Ж.* Внутрішня свобода: Сила віри, надії й любови / Жак Філіп ; пер. з фр. З. Курдини. — Львів : Свічадо, 2007. — 159 с.
44. Християнська етика: посібник для учнів 7 кл. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2000. — 118 с.
45. *Шлемкевич М.* Душа і пісня / Микола Шлемкевич // Українська душа. — К. : Фенікс, 1992. — С. 97—112.
46. *Янг Дж.* Христианство / Джон Янг ; пер. с англ. К. Савельева. — М. : ФАИР-ПРЕСС, 2004. — 384 с.
47. *Янів В.* Нариси до історії української етнопсихології / Володимир Янів. — Мюнхен, 1953. — 217 с.
48. *Янів В.* Релігійність українця з етнопсихологічного погляду / Володимир Янів // Записки НТШ. — Т. 181 : Релігія в житті українського народу. — Мюнхен ; Париж, 1966. — С. 179—203.
49. *Ярема Я.* Українська духовність в її культурно-історичних виявах / Яким Ярема. — Львів, 1937. — 76 с.
50. *Ярмусь С.* Духовість українського народу: короткий орієнтаційний нарис / Степан Ярмусь. — Вінніпеґ : Накладом Товариства «Волинь», 1983. — 227 с.
51. *Яциняк О.* Світ людських криз / О. Яциняк, З. Плужек ; пер. з пол. К. Жикуліної та Г. Холвінської. — К. : Кайрос, 2000. — 146 с.
52. Słownik teologiczny / pod red. ks. A. Subierbiera. — Katowice : Wydawnictwo sw. Jacka, 1988. — 730 s.

Iryna Tarasiuk

THE CONCEPT OF HOPE IN THE UKRAINIAN FOLK-RELIGIOUS SPIRITUALITY: AFTER MATERIAL OF PAREMIES

The article has brought an attempt of research-work in deep meaning of hope as a category of Ukrainians' folk-religious spirituality as well as some peculiarities in thinking of a religious person. On the materials of proverbs and sayings being an expression of hope in God's kindness and mercy, and sincere trust in His future blessings and help at the time of hardship the author has analyzed some folk interpretation of hope as a religious concept.

Keywords: religious consciousness, Ukrainian mentality, religious beliefs, national outlook, traditional spirituality, trust in God, notion of hope, fear, desperation, spiritual poorness, God's blessing, mercy, national wisdom, paremy, saying.

Ирина Тарасюк

КОНЦЕПТ НАДЕЖДЫ В УКРАИНСКОЙ НАРОДНОРЕЛИГИОЗНОЙ ДУХОВНОСТИ: НА МАТЕРИАЛЕ ПАРЕМИЙ

Статья является попыткой раскрыть глубинное содержание надежды как категории народнорелигиозной духовности украинцев и особенности мышления верующего человека. Автор описывает и анализирует народную интерпретацию религиозного понятия надежды на материале поговорок и пословиц, выражающих упование на доброту и милосердие Бога, полное доверие к Нему в ожидании будущих благ и в поисках помощи в трудностях.

Ключевые слова: религиозное сознание, украинская ментальность, религиозные представления, народное мировоззрение, традиционная духовность, вера в Бога, понятие надежды, страх, отчаяние, духовная убогость, Божья ласка, милосердие, народная мудрость, паремия, поговорка.

Лариса ГОЛОВАТА

КУЛЬТУРНО-НАУКОВЕ ВИДАВНИЦТВО ПРИ УКРАЇНСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ ОБ'ЄДНАННІ В ПРОТЕКТОРАТІ ЧЕХІЇ Й МОРАВІЇ, 1941—1944: ВІД СТВОРЕННЯ ДО ЛІКВІДАЦІЇ

У статті на основі нових архівних джерел досліджено коротку інституційну історію Культурно-наукового видавництва при Українському національному об'єднанні в Празі — персональний склад, взаємини з цензурними органами, видавничі пріоритети, специфіку в контексті видавничого руху періоду Другої світової війни.

Ключові слова: Друга світова війна, Протекторат Чехії і Моравії, культура, громадські осередки, український видавничий рух, цензура.

Культурно-наукове видавництво постало внаслідок глибоких перетворень у громадському житті української еміґрації після розпаду Чехословаччини і проголошення маріонеткового адміністративного утворення під назвою Протекторат Чехії й Моравії. Шляхом злиття Українського національного об'єднання (УНО) з центром у Берліні та Української громади, заснованої в ЧСР в 1927 р., було створено філію УНО в Празі, єдину дозволену українську громадську організацію на території Протекторату. Архівні джерела дають змогу достатньо детально реконструювати процес її розбудови, ініційований мельниківським проводом ОУН і головною управою УНО в Берліні, очолений головноуповноваженим для творення т. зв. фахових комісій Миколою Ґалаґаном, коли після початку радянсько-німецької війни виникла реальна перспектива повернення в Україну в складі похідних груп.

Ішлося про підготовку кадрів для державного апарату, життєво необхідних у разі опанування національними силами ключових позицій на батьківщині[1]. Діяльність комісій явила вдалий і цінний прецедент самовідданої праці українських еміґрантів, і керівництво УНО мало намір її поглиблювати, вважаючи своєю «великою історичною заслугою»[2]. Однак з осені 1941 р. нацисти продемонстрували неґативну настанову до українських державотворчих зусиль і дали зрозуміти, що не потуратимуть спробам розбудувати суспільне життя й народне господарство, розвивати національну культуру й освіту. Через неможливість утілити хоча б частину задумів активність комісій згасала, і неминуче поставало питання їх подальшої долі та організаційної перебудови празької філії УНО загалом. Акценти в тих умовах було перенесено на видавничу роботу, а фахова повинна була їй підпорядкуватися.

У статті ми розглядаємо діяльність видавничого осередку при філії УНО в Празі — умови його функціонування, головні моменти інституційної історії, персональний склад, стосунки з цензурними органами, засади співпраці з авторами, обставини випуску й канали поширення видань. В основу дослідження лягли здебільшого архівні документи (Центрального державного архіву центральних органів влади України: фонд 4036 — Культурно-наукове видавництво в Празі, Ф. 3876 — особистий фонд Леоніда Білець-

[1] Архівно-слідча справа М. Ґалаґана [1, арк. 15].

[2] Темі фахової діяльності УНО присвячено окрему публікацію [9].

кого; Галузевого державного архіву СБУ — архівно-слідча справа Миколи Ґалаґана).

Структурний підрозділ під офіційною назвою «Культурно-наукове видавництво при Українському національному об'єднанні» (далі — КНВ), що став ядром діяльності празької філії УНО в Протектораті, було закладено на початку вересня 1941 р. (за адресою Прага II, вул. Єчна, 12, II-й двір) для «заспокоєння культурних потреб» членів об'єднання і підтримання досліджень українських національних проблем. На першому етапі його очолив колишній голова Української громади в ЧСР Микола Ґалаґан (1882—?), відомий політичний діяч, член Центральної ради, що зіграв ключову роль у перебудові громадської, наукової, видавничої роботи в умовах німецької окупації. До складу правління КНВ увійшли: Микола Ґалаґан (голова), Полікарп Герасименко (заступник), Сергій Горський (секретар) та Євген Кульчицький-Ґут (технічний редактор), тодішній крайовий комендант ОУН на Чехо-Словаччину, згодом — член крайової екзекутиви ОУН на Великонімеччину. Поточну роботу провадили секретар управи й паралельно секретар фахової комісії шкільництва і народної освіти С. Горський та штатний співробітник КНВ Павло Кукуруза. Дотеперішню раду уповноважених фахових комісій перетворено на видавничу раду, а на підпорядкування комісій видавництву вказувала їхня нова офіційна назва: «Фахові комісії при Культурно-науковому видавництві УНО». Членами видавничої ради *ex officio* ставали голови (уповноважені) фахових комісій, а для підсилення професійного рівня було введено фахівців різних профілів — економістів, агрономів, інженерів, хіміків, філологів. Отже, усталився її склад: М. Ґалаґан (голова, відповідно до правильника), Віктор Доманицький (заступник, агроекономіст), Володимир Січинський (секретар, мистецтвознавець), Леонід Білецький (літературознавець), Олександр Гайманівський (правник), Сергій Горський (освітянин?), Леонід Грабина (геодезист), Полікарп Герасименко (хімік), Микола Добриловський (економіст), Роберт Лісовський (художник-графік), Юрій Коллард (інженер), Іван Кабачків (економіст, правник), Євген Кульчицький-Ґут (інженер), Яків Моралевич (фінансист), Леонтій Шрамченко (статистик), Августин Штефан (педагог)[3].

1 лютого 1942 р. М. Ґалаґана призначили головою обласної управи УНО на Протекторат Чехії і Моравії[4]. У документах є свідчення про суперечки всередині цієї структури і протистояння між головою і членами управи — представниками ОУН. В. Доманицький висловлював думку про зв'язок між конфліктом і подальшими переслідуванними М. Ґалаґана з боку ґестапо, куди його невдовзі після призначення, 22 травня 1942 р., викликали на допит, взявши підписку про припинення політичної діяльності, відсторонивши не лише від справ обласного провідника, але й від усіх інших функцій при УНО [5, арк. 52, 54]. Власне на цьому інциденті й закінчився перший етап діяльності видавництва.

Деякий час КНВ залишалося без фактичного керівника, а поточні справи вів член правління і секретар Сергій Горський. Звітуючи головній управі УНО в Берліні за 10 місяців роботи[5], він розраховував обійняти вакантну посаду, та управа надала перевагу Полікарпові Герасименку, уповноваживши підібрати співробітників з можливо найменшими змінами в дотеперішньому складі правління і видавничої ради[6]. Кадрові призначення на чільні пости закономірно викликали конфлікт між старими співробітниками й новим керівництвом як у персональній, так і в політичній (світоглядній) площинах. Опоненти не погоджувалися не тільки зі зміною керівництва, але й з перевищенням повноважень берлінською управою і зі збільшенням на неї впливу Проводу українських націоналістів [5, арк. 91—100]. На посаду нового заступника П. Герасименко запропонував кандидатуру В. Січинського, відтак фактичний адміністратор С. Горський 5 вересня склав повноваження члена правління, секретаря видавництва і секретаря фахових комісій [6, арк. 156]. Подібно вчинив і Віктор Доманицький, провідна інтелекту-

[3] Склад редакційно-видавничої ради КНВ УНО станом на 26 вересня 1941 р. [4, арк. 54].

[4] До складу обласної управи УНО на Протекторат увійшли: Л. Шрамченко (заступник голови), В. Доманицький (культурно-освітні справи), директор Української реальної гімназії в Модржанах А. Штефан (справи шкільництва), Ю. Коллард (представник від Моравії), Ю. Дзюбенко (справи комбатантів), С. Тисовська (жіночі справи), В. Забавський (секретар і книговод), В. Пакош — скарбник [2, арк. 31].

[5] Лист С. Горського до головної управи в Берліні від 24 червня 1942 р. [5, арк. 55—57].

[6] Лист головної управи до П. Герасименка від 3 вересня 1942 р. [5, арк. 71].

альна сила празької філії, що свого часу погодився на співпрацю з УНО, сподіваючись знайти шляхи примирення старшої ґенерації і радикально налаштованої молоді, реформувати націоналістичний рух, тим усунувши драстичні моменти в громадському житті еміґрації. У новоорганізованій обласній управі УНО на Протекторат, яку очолив М. Ґалаґан, В. Доманицький отримав культурний сектор, а згодом головна управа запропонувала йому керувати культурно-освітньою референтурою в Берліні, що відкривало широкі перспективи праці, зокрема серед робітників зі східної України, які масово прибували до Німеччини. Однак інцидент із Ґалаґаном, спротив йому як обласному провідникові з боку націоналістичних діячів празької філії, а також усунення його каральними чинниками від усіх функцій при УНО із забороною провадити громадську й культурну діяльність утвердили В. Доманицького в думці про неавторитетність і слабкість об'єднання й ПУН-у. Учений дорікав берлінським очільникам формальним ставленням до діяльності комісій: «важно було на зовні витворювати враження, ніби для Проводу працюють фахівці-професори; важна була реклама, а не суть праці»[7]. На думку Доманицького, не було з'ясовано мети діяльності комісій: чи то вони мали згуртувати фахівців для державної роботи і підібрати кадри для державного апарату, чи виробити норми державно-правного життя і підготувати законопроекти, чи організувати дослідження соціально-економічного становища України і використання його результатів у майбутній державотворчій роботі? Підтримуючи М. Ґалаґана, В. Доманицький висловлювався за консолідування українського громадянства і проти лінії УНО, опанованого націоналістичним рухом, в якому, як він стверджував, узяли гору крайні елементи, з якими представники старшого покоління еміграції не хотіли йти на компроміси. Учений пропонував, попри нагінку з боку гестапо, залишити фактичне ведення справ КНВ за М. Ґалаґаном, формально поставивши на чолі видавництва С. Горського.

Новий керівник П. Герасименко, не зацікавлений у відході голови найактивішої сільськогосподарської комісії, обіцяв не зв'язувати діяльності КНВ політичними рамками і не міняти характеру видавництва, однак пропозицію «закулісного» правління М. Ґалаґана відкинув, вважаючи, що це призведе до закриття видавництва і репресій супроти УНО з боку ґестапо [5, арк. 90]. Відтак на засіданнях видавничої ради та сільськогосподарської комісії, що відбулись на початку жовтня, В. Доманицький склав свої повноваження, запевнивши, що йде у відставку не через особисті амбіції, а, керуючись національно-громадськими інтересами, «узгляднюючи ввесь комплекс чинників та процесів сучасної фази еволюції українського народу та Нової Европи» [6, арк. 160]. Можливим для себе вважав залишитися співредактором збірника «Землі, ліси та води України», якщо його буде подано до цензури та друкарні без перередагування. В іншому випадку наполягав на передачі рукопису до видавничого архіву, відкинувши можливість будь-якого втручання до змісту. На тому ж засіданні видавничої ради було високо оцінено роботу М. Ґалаґана з організації фахових комісій і видавництва[8], що, зрештою, не стало жодним перебільшенням з огляду на розумно запроектовану, успішну, динамічну діяльність празької філії УНО цього періоду.

У протоколах пізніших допитів органами НКВС зазначено, що вже після вимушеного виходу з об'єднання, з кінця 1944 р. й аж до самого арешту працівниками відділу контррозвідки «Смерш» 4-ї гвардійської танкової армії 23 травня 1945 р., М. Ґалаґан за дорученням головної управи в Берліні як колишній голова правління займався ліквідацією КНВ, спричиненою арештом гестапівцями працівників видавництва, а також арештом у листопаді 1944 р. діячів націоналістичного руху й УНО в Берліні, що залишалися на волі, серед них голови управи Т. Омельченка і редактора «Українського вісника» В. Маруняка. Ліквідаційна процедура полягала у виплаті гонорарів за статті, написані на замовлення КНВ [1, арк. 45, 132].

Після усунення М. Ґалаґана основний склад видавничої ради значних змін, крім вищезгаданих, не зазнав: ключові пости обійняли П. Герасименко (голова), В. Січинський (заступник), Марко Антонович (секретар)[9]. Видавнича рада як дорадчий орган

---

[7] Копія заяви проф. В. Доманицького на засіданнях видавничої ради і сільськогосподарської комісії 3 і 4 жовтня 1942 р. [5, арк. 94—100].

[8] Лист видавничої ради КНВ УНО до М. Галагана від 7 жовтня 1942 р. [6, арк. 186].

[9] Список членів видавничої ради КНВ УНО станом на 14 березня 1943 р. [5, арк. 170].

займалася фаховою апробацією призначених для друку матеріалів. 29 січня 1943 р. головна управа затвердила новий склад правління: П. Герасименко (голова), В. Січинський (заступник), М. Антонович (секретар), П. Кукуруза (технічний редактор)[10].

Кошти для КНВ надходили від берлінської головної управи, продажу власних видань і пожертв організацій та приватних осіб. Видавництво мало склад та циклостиль, придбаний у березні 1942 р. за 400 німецьких марок. Попервах друк планували налагодити у столиці райху, надіславши туди кліше видавничого знака, але з огляду на тамтешні труднощі з папером від цих намірів відмовилися [5, арк. 14]. Роль берлінської управи у фінансуванні, а також цензурних, організаційних, кадрових питаннях постійно залишалася значною, все ж КНВ часто демонструвало незалежне бачення культурних і фахових справ. У травні 1942 р. управа оголосила конкурс на історичну повість, доручивши видавництву оцінити надіслані твори. Жюрі в складі М. Славінського, В. Січинського, Я. Рудницького, переглянувши єдиний твір «Петро Конашевич-Сагайдачний — Гетьман Війська Запорозького», підписаний псевдонімом К. Трипільський, винесло вердикт: «Повість з мистецького боку дуже слаба і могла б задовольнити тільки дуже невибагливого читача з простолюддя та й тоді ця повість вимагала б основної редакції з мистецького боку». З огляду на деякі позитивні фраґменти жюрі виділило авторові заохочувальну суму — 250 німецьких марок, але відмовилося взяти твір до видавничої програми і, фактично засвідчивши провальний характер організованого управою заходу, запропонувало оголосити конкурс на актуальнішу тему, наприклад, з доби Української революції, щоб заразом відзначити 25-річчя відновлення державності і стимулювати появу нових літературних і мемуарних творів[11].

Цензурою празьких видань займався відділ культури при уряді Протекторату (Ministerratspräsidium-Pressedepartement Kulturabteilung, Prag II, Wassergasse, 9). У клопотаннях до нього фігурували назва, обсяг, тираж, друкарня (потреби КНВ обслуговували зазвичай два поліграфічні заклади — Politika i Knihtisk[12]), орієнтовна потреба в папері, відомості про автора — дата і місце народження, віросповідання, освіта, професія, місця праці, актуальна адреса. Паперові ресурси були монополізовані. Дозвіл на друк означав дозвіл на виділення паперу, і навпаки — відхилення цензурою видань зазвичай обґрунтовувалося паперовими лімітами. Так, у 1942 р. відхилено чотири листівки до 100-річчя Миколи Лисенка роботи Юрія Вовка, чотири листівки на теми українських веснянок Миколи Бутовича, «Кобзар» Тараса Шевченка, «Альманах української сучасної літератури» за редакцією М. Мухина, працю М. Ґалаґана «Зовнішні зносини України в р. 1917—1920», збірник за редакцією Л. Білецького «Шкільництво та освіта на Україні» (розмножений пізніше на циклостилі під іншою назвою: «Напрямні, система, програми Української Національної Школи»).

У листі від 2 березня 1942 р. до головної управи УНО в Берліні М. Ґалаґан нарікав: «Помимо того, що цензура дуже затримує наші подання, вона нам оце відмовила видання листівок, що їх ми мали намір видати з нагоди 100-ліття народження М. Лисенка. Так само раніше нам відмовлено було видання Великодних листівок. Тоді ми їх дали трохи переробити й подали наново на цензуру, але є мало надії на те, що їх нам дозволять видати. Авторам малюнків (М. Бутовичеві й Ю. Вовкові) гонорари вже заплачено, й було б шкода, коли би нам не пощастило видати проектовані листівки та дещо на них заробити, бо ж вони напевне розійшлися б. Оскільки тут ми не могли здобути дозволу, то прийшли ми на думку, чи не далося б здобути дозвіл на видання згаданих листівок у Берліні. З цією метою пересилаю Вам фотографічні знимки їх та прошу розвідати, чи не можна було б їх видрукувати там. Якщо б було потрібне, то можемо вислати й більше таких знімків та навіть і оригінали малюнків, які виконані в чотирьох барвах»[13]. Причини відмови в Берліні були тими ж: «Подавши на тутешню цензуру відкинені Вам у Празі картки, ми сьогодні дістали відповідь від «Ост Фазер-Ґезельшафт», т-ва для занятих земель СССР, яка повідомляє, що з огляду на «пекучий брак сирівців

[10] Лист головної управи до КНВ від 6 лютого 1943 р. [5, арк. 148].

[11] Лист П. Герасименка до головної управи УНО в Берліні від 9 жовтня 1943 р. [3, арк. 261].

[12] Рахунки КНВ, 1941—1943 [7].

[13] Лист М. Ґалаґана до головної управи УНО від 2 березня 1942 р. [5, арк. 24].

на жаль» мусить відмовити видачу паперу на видання проектованих карток»[14].

Праця Ю. Колларда «Транспорт і промисел України» повернулася з цензури з приміткою, що, передусім її необхідно подати на перегляд військовому референтові при райхспротекторі в перекладі на німецьку мову, і лише після повернення з позитивною резолюцією рукопис можна подавати на цензуру міністерства освіти. Та цензор в усній розмові висловив сумнів щодо дозволу військового референта, тому видавці, щоб надармо не перекладати, тривалий час не чекати нового проходження і не подавати на цензуру без шансів на успіх, вирішили працю Колларда видати на циклостилі, але й це, очевидно, не вдалося, бо її примірників не зафіксовано[15].

Відхилені праці видавництво розмножувало на циклостилі, залишало до кращих часів у «портфелі» або подавало на цензуру повторно, що посутньо сповільнювало роботу. С. Горський зауважував, що «в інших видавничих предпріємствах, як українських, так рівнож чеських, справа стоїть не краще, якщо не гірше»[16].

У перший період КНВ існувало як експозитура УНО в Берліні й не мало повноцінного правного становища в Протектораті. Ця невреґульованість ускладнювала отримання дозволу на друк, виділення паперу, поширення видань. За законом, прийнятим 4 серпня 1941 р. й опублікованим у «Збірці законів і розпоряджень» від 29 серпня 1941 р., ч. 308, видавничу діяльність могли провадити лише концесіоновані підприємства. Отримання концесії передбачало реєстрування підприємства в земському уряді (що коштувало приблизно 200 німецьких марок), налагодження фахового ведення бухгалтерської і торговельної документації, канцелярії (видатки на фахівця-радника і на самі книги коштували приблизно 400 німецьких марок), сплату податків, забезпечення соціальної опіки урядовців видавництва тощо. Власником концесії могла стати фізична особа-громадянин Протекторату чи райху, яка володіла необхідними фаховими знаннями і навиками практичної роботи або мала вищу освіту, а також могла б надати посвідку про моральність від центрального суду в Брно.

П. Герасименко підняв питання про концесію у кінці 1942 р.[17] і, судячи з документів, ініціатива успіхом не увінчалася. У той час видавничі умови почали погіршуватися. Від середини 1942 р. за браком паперу цензура не підписувала до друку нових книжок, не лише українських, але й чеських, і право на вихід отримали лише ті рукописи, що були дозволені в першому півріччі. Розуміючи, що найближчим часом усі заплановані праці видати нереально, КНВ перебрало випуск «Технічно-господарського вісника», який виходив від червня 1941 р., був органом секції інженерів при УНО і мав дозвіл місцевої пресової влади на випуск десяти чисел щорічно обсягом півтора аркуша. Передачу вісника ініціював у грудні 1942 р. П. Герасименко, водночас голова секції інженерів при УНО, сподіваючись, використати його площу для оприлюднення соціально-економічних праць[18]. У віснику можна було вмістити втричі більше матеріалу, ніж у збірнику «Сільське господарство України», який КНВ видало в 1942 р., та надрукувати ще стільки ж, що й упродовж цілого 1942 року. Додатковий обсяг означав розширення видавничих можливостей у скрутних для книговидання умовах, тим паче, що секція не мала необхідного фінансового, кадрового, організаційного потенціалу, щоб легко наповнювати журнал і підтримувати його строгу періодичність. За нестачі паперу, коли дозвіл на друк отримувало не більше п'яти рукописів щорічно і суттєвого покращення не передбачалося, квартальник забезпечував фахівцям регулярну можливість публікації. Романові Димінському запропонували перевидати працю «Господарське життя України», надруковану в збірнику видавництва Отто Гаррасовіца «Handbuch der Ukraine»[19]. Поза-

[14] Лист управи від 18 квітня 1942 р. [5, арк. 38].

[15] Лист С. Горського до Ю. Колларда від 26 серпня 1942 р. [6, арк. 155].

[16] Лист С. Горського до Ю. Колларда від 26 серпня 1942 р. [6, арк. 155].

[17] Лист голови правління КНВ УНО П. Герасименка і заступника голови правління КНВ УНО В. Січинського до головної управи УНО в Берліні від 31.10.42 у справі концесії видавництва, фінансових відносин з Централею [5, арк. 107—108].

[18] Лист КНВ до головної управи УНО в Берліні від 27 листопада 1942 в справі проґрами видавничої діяльності на першу половину 1943 р. [5, арк. 115—116].

[19] Лист П. Герасименка до головної управи УНО від 2 грудня 1942 р. в справі передачі періодичного видання «Технічно-господарський вісник» Культурно-науковому видавництву [5, арк. 120].

як силами секції важко було підготувати матеріал на велике, відповідно до річного обсягу, число, П. Герасименко запропонував ювілейному комітетові видати в рамках «Вісника» збірник до річниці УГА в Подєбрадах, на що комітет радо погодився, бо рукопис, на який головна управа виділила 3000 німецьких марок, залежувався на книжковій цензурі і не було певності щодо успіху її проходження. Щорічні загальні видатки на «Вісник» становили 6—7 тис. німецьких марок, однак, не розраховуючи на повне повернення грошей чи фінансовий прибуток, видавці розглядали видання як постійну платформу для згуртування еміґрації в ім'я розвитку української культури.

Належало, щоправда, враховувати різницю в процедурі журнально-газетної і книжкової цензури. Перша передбачала розгляд уже складеного видання, тому коли цензор вилучав ту чи іншу статтю, видавництво несло втрати за її складання в друкарні. Щоб уникнути зайвих видатків, видавці ще перед офіційним поданням приватно довідувалися в цензора, чи не буде труднощів із дозволом.

Цензор-українець Леонтович (більше про його особу дізнатися не вдалося) поширив інформацію про наміри міністерства освіти скоротити в 1943 р. число українських видавництв у Протектораті, залишивши лише два приватних — Юрія Тищенка і «Пробоєм» Степана Росохи. У КНВ ці чутки потрактували як спробу чехів «обмежити видавничу діяльність українців, щоби таким способом забезпечити за чеськими видавництвами більші приділи паперу»[20]. Видавці переконували берлінських очільників, що можлива ліквідація викличе масове невдоволення членів УНО, адже приватні видавці не знають запитів читачів і не беруть до уваги їхньої матеріальної спроможності, і лише КНВ, не дбаючи про зиск, здатне забезпечити потрібну робітникам «культурну розвагу». Видавництво було готове публікувати праці наукових інституцій — УВУ, УТГІ, яким теж пропонували передати друки, зокрема збірник УВУ, приватним видавцям, і слушно застерігало, що останні навряд чи згодяться випускати наукові праці з огляду на їхню збитковість[21].

КНВ розраховувало на швидку реалізацію видань, покриття витрат на випуск і забезпечення певного прибутку, який би допоміг випускати на циклостилі збиткові праці фахових комісій. Та на рік, як уже було сказано, цензура давала дозвіл лише на чотири-п'ять книжок, тому видавництво вирішило підрахувати, чи справді воно збиткове й може існувати лише за підтримки членів УНО і завдяки асигнуванням головної управи, чи все ж здатне самостійно покривати свої витрати. За рік від часу заснування КНВ витратило 25000 німецьких марок, з них у 1942 р. — 16752; 8681 виплачено безпосередньо друкарням за виготовлення збірників «Сільське господарство України», «Чужинці про Україну», «Технічно-господарського вістника». Належало спрогнозувати можливі прибутки від продажу цих найменувань:

Назва книжки	Число прим.	Продажна ціна
Золоте слово	3000	2.00 РМ
Сільське Господарство України	1000	8.00 РМ
Відбитки	1000	12.00 РМ
Чужинці про Україну	3000	6.00 РМ

Як видно, за умови успішної й повної реалізації продукції у перший рік існування КНВ теоретично могло розраховувати на 44000 німецьких марок прибутку[22]. Навіть коли б повернулася половина суми, його витрати значною мірою були б відшкодовані, а це породжувало певність, що осередок міг працювати на засадах самоокупності.

Норма оплати авторів за рукописи, апробовані фаховими комісіями і розмножені в кількості 100 примірників, від жовтня 1941 р. становила 250 корон за друкований аркуш [6, арк. 60]. КНВ подеколи платило більше: з міркувань харитативних чи не бажаючи втратити авторів, які отримували вигідніші пропозиції. Так, гонорар В. Січинського за книжку «Чужинці про Україну», право на друге, змінене й доповнене видання якої він передав КНВ, складав 400 корон за аркуш при накладі 2000 прим. Крім того, автор отримував ще 500 корон за виготовлення всіх ілюстрацій і 25 авторських примірників без права на їх продаж[23]. Більшу винагороду було виділено також ученому-агрономові Костеві Мацієвичу, який важко хворів і потребував допомоги на лікування. Відтак індивідуальні гонорари могли істотно відрізнятися від загальних розцінок. Оскільки видання проходили цензуру зазви-

[20] Лист П. Герасименка до Голови УНО в Берліні пол. Т. Омельченка від 9 серпня 1943 р. [5, арк. 238—240].

[21] Лист П. Герасименко до головної управи від 6 червня 1943 року [5, арк. 209—210].

[22] Видатки в 1942 році (до 20.XII.1942) [3, арк. 56].

[23] Умова між правлінням КНВ УНО і В. Січинським від 13 квітня 1942 р. [3, арк. 12].

чай довго і частими були відмови, КНВ виплачувало гонорар після отримання дозволу.

Засади роботи з авторами відображено у видавничому листуванні, наприклад, В. Доманицького до Івана Чинченка. Щоб надрукувати працю, автор мав отримати два позитивні відгуки від редакторів КНВ, найкраще з числа членів фахової секції; була ймовірність глибокої переробки тексту, редагування змісту, стилю й мови; тираж визначали паперові ліміти, а за відмови в дозволі на друк належало погодитися на виготовлення циклостилевим способом, типовим для випуску празьких навчальних і наукових праць; за один аркуш друку видавництво виплачувало гонорар у розмірі приблизно 40 німецьких марок і на безгонорарних засадах не працювало. І. Чинченка КНВ просило подати працю про систему поширення сільськогосподарських знань у радянській Україні, успіхи прикладної ботаніки, генетики та селекції сільськогосподарських рослин, систему експериментальної аґрономії тощо і для контакту визначило керівника секції рослинної продукції сільськогосподарської комісії Володимира Чередієва, що 26 березня 1942 р. виїхав до Львова для підготовки сільськогосподарської енциклопедії і роботи в сільськогосподарській палаті (Львів, вул. Зимова, 8)[24].

КНВ, отже, залучало авторів не лише з Праги чи Берліна, а й з Генеральної губернії, і не тільки науковців, але й белетристів. Так, у вересні 1943 р. воно листувалося з В. Чапленком у справі видання його повісті з часів революції 1917—1920 рр. на східній Україні (10 друк. арк): «Зміст — стихійне повстанство проти гетьмана в його об'єктивному зображенні. Це перша книга трилогії (але вона сюжетно становить закінчену цілість)». Секретар Марко Антонович вважав тематику актуальною й обіцяв поставити твір у видавничий план на 1944 р., попередивши, що гонорари в КНВ нижчі, ніж у Генеральній губернії (120 німецьких марок = 240 зол. за один друкований аркуш). У жовтні В. Чапленко пообіцяв надіслати рукопис першої книжки трилогії («Манівцями») з правками Петра Панча, зазначивши що друга, де змальовано «свідомий національний рух», ще не написана, хоч сюжетну схему розроблено, а третю — автор запланував подати на літературний конкурс «Українського видавництва». Заразом просив не використовувати справжнього прізвища Чапля, оскільки на радянській території залишилася дружина[25].

З белетристики КНВ обговорювало можливість видання творів Олександра Олеся. Л. Білецький пропонував видати поеми й драми: «Ці твори дуже гарні і дуже важні як для театру, так і для читання. Вони від першого видання ще 1910—1912 рр. як компактна цілість не видавались. Тому вони є мало відомі для українського читача. Видання цих творів принесе Видавництву велику матеріальну користь»[26]. У 1943 р. громадськість відзначала 65-річчя з дня народження і 40-річчя поетичної творчості Олеся, створивши на чолі з Л. Білецьким ювілейний комітет, у зв'язку з чим КНВ розробило окрему програму, плануючи надрукувати працю Л. Білецького «О. Олесь: огляд літературної творчості» та О. Олесь «Книга казок», яку виконати не вдалося, а також увійшло до головної управи з проханням видати ювілярові 5 тис. німецьких марок гонорару на лікування. Щодо останнього управа висловилася відверто несхвально: «...Мусимо пам'ятати, що й помимо нашої високої пошани до особи й заслуг ювілянта, треба нам числитися із своїми обмеженими засобами для задоволення дуже широких національних потреб. Тому й ця пропозиція мусить полягати на зовсім реальних та практичних підставах. Наприкінці звертаємо Вашу увагу на конечну потребу точного додержання Вами правильника КНВ та вказівок і вимог Головної Управи, бо інакше справа КНВ не дотягатиме та не задоволятиме звязаних з нею завдань. Ясно, що з цього зобовязані ми будемо витягти відповідні висновки, згідно нашої відповідальности перед українським громадянством за кожну витрату нами національних сил, енерґії й громадського гроша. Взагалі кожне орґанізоване життя вимагає завжди твердої орґанізаційної дисципліни, карности супроти свого проводу і повсякчасного панування його авторитету. Усе це є до того ж засадами українського націоналізму, на яких ґрунтується УНО»[27].

Наклад видань КНВ коливався від однієї до п'яти тисяч. Однак через відсутність концесії їх не можна

[24] Лист В. Доманицького до І. Чинченка від 1 лютого 1942 р. [8, арк. 32 зв.].

[25] Листи В. Чапленка до КНВ [6, арк. 390, 393, 397—397 зв.].

[26] Лист Л. Білецького до КНВ від 19 вересня 1942 р. [6, арк. 168].

[27] Лист головної управи УНО до Л. Білецького від 1 березня 1943 р. [5, арк. 157].

було розповсюджувати вільно через усі книготорговельні фірми Протекторату. Як свідчать документи, більшу частину КНВ надсилало головній управі[28]. Так, із тисячі примірників збірника «Сільське господарство України» до Берліна доправлено 700, для продажу в Протектораті залишено 300. Подібно вчинили з відбитками, до яких КНВ долучило проспекти збірника і книжки В. Січинського «Чужинці про Україну», прохаючи широко розповсюджувати рекламні матеріали серед громадянства поза межами Протекторату. Із 3000 примірників книжки В. Січинського 2000 надіслано до Берліна, 1000 залишилася у видавництві. Передбачаючи на неї великий попит, видавництво підвищило оголошену в проспекті ціну з п'яти до шести німецьких марок (разом із пересилкою — 6.60). Для широкого оповіщення в органі УНО «Український вісник» запроваджено окрему рубрику, де друкувалися списки видань з книжкового складу, рецензії, анонси новинок.

Залишені у видавництві примірники збували в Протектораті й Генеральній губернії — через авторів, книгарні, організації, установи, приватних осіб, на диференційованих умовах. Дрібні замовлення КНВ виконувало самотужки, відповідно до поштових правил надсилаючи пакунки до 2 кг на суму не вище 20 німецьких марок. Великі (наприклад, від книгарні «Овид» у Львові) — регулювала головна управа відповідно до специфіки поштових доставок з різних місць: так, з Протекторату до Генеральної губернії можна було надсилати книжки за післяплату, з Берліна — ні [5, арк. 209—210]. Кошти від продажу йшли на поточні видатки КНВ. Кілька десятків примірників кожної назви видавництво розсилало безкоштовно для пропаганди, рецензій і реклами. До Бібліотеки НТШ у Львові, МВБУ, бібліотеки УВУ, підручної бібліотеки КНВ примірники найчастіше надходили в дар. Загалом, шляхи поширення можна відтворити з документальною точністю за справами 9 і 10 фонду 4036, де містяться формуляри, облікові картки розсилки книжок, зазначено тираж і замовників. Тут цю інформацію подано узагальнено з виділенням основних каналів розповсюдження видань, щоб можна було окреслити головні осередки попиту на фахову й наукову літературу в роки Другої світової війни.

[28] Список видань КНВ [4, арк. 36].

Пріоритет і пільги при закупівлі книжок КНВ мали автори. В. Січинський звертався до головної управи з проханням продати 30—50 примірників його книжки за готівку зі знижкою в 50% як авторові. Книгарям збували за 25-відсотковою знижкою при невеликих замовленнях і 30-відсотковою — при більших. Ю. Тищенко, що разом з І. Романом (Прага) та С. Куницею (Сендзейовіце) [6, арк. 353] належав до меценатів видавництва, з дозволу головної управи домагався 40-відсоткової знижки. Залишилось свідчення про знижки на видання «Кобзаря» (1943): «Книгарні п. Івана Романа можете дати 30% опусту, бо такий процент він дає нам на свої видання. Панові Юрію Тищенкові дайте 40%, які ми дістаємо від нього при закупі. Філії УНО в Празі дайте 15% на 100 примірників за готівку. Продаж за готівку відноситься і до книгарів»[29].

Серед замовників присутні особи й організації з Праги — інженер І. Анісімов, книгарі І. Самець, Ю. Тищенко, І. Роман, книгарня «Колос»; Варшави — Я. Олексенко та Л. Биковський, який у листі від 3 лютого 1943 р. повідомив КНВ про свою нову посаду керівника українського відділу однієї з варшавських книгарень і просив для продажу надіслати по два примірники всіх друкованих видань КНВ[30]; з різних місць Генеральної губернії: Холма — Леон Ст. Щур; Львова — реферат справ полонених при УЦК у Львові, фірма «Овид» (Львів, вул. Коперника, 26), що займалася рекламою і продажем видань під керівництвом О. Олесницького; Сербії — д-р Г. Шевчик (Кутна гора); Відня — Іван Мотринець та Борис Тищенко; Бреслау — Osteuropa Institut; Грефенгайніхен — книгарня фірми Геррозе. Оскільки збірники й відбитки книгарі продавали дорожче, видавці через газети оголошували дійсні ціни на свої видання.

Окрему історію видання й поширення має «Кобзар» КНВ, який, з огляду на своє культове становище, і в роки війни залишався безпрограшним видавничим проектом для багатьох осередків. Його друкували Теодор Савула у Відні, краківсько-львівське «Українське видавництво» — чотири рази, празькі видавці — двічі. І щоразу можна було розраховува-

[29] Лист головної управи до правління від 24 березня 1943 р. [5, арк. 173].

[30] Лист Л. Биковського до КНВ від 3 лютого 1943 р. [6, арк. 246].

ти на сталий попит і швидкий збут. КНВ випустило «Кобзар» у 1943 р., в брошурованому й оправленому варіантах, виготовивши для широкого оповіщення 800 примірників рекламного листка, який розіслало філіям і гурткам УНО в Німеччині. Інтерес негайно виявили книгарі, а деякі з них (Іван Роман, Юрій Тищенко) обіцяли закупити по тисячі примірників за умови 50-відсоткової знижки. Однак видавництво розуміло, що «Кобзар» розійдеться без посередників і що, залучивши до розповсюдження книгарів, можна втратити значну частину прибутку, тому навіть постійному партнерові Юрієві Тищенку вирішило надати не більше ста примірників зі знижкою 30%[31]. Випробуваним маркетинговим кроком був анонс у періодиці, особливо в «Краківських вістях»[32]. Відтак оптимістичні прогнози збулися: українські розповсюджувачі замовляли «Кобзар» у великих кількостях, але попри те ним зацікавилася чутлива на комерційний успіх і всюдисуща німецька фірма «R. Herrose's Verlag» (видавництво й книгарня), що на останньому етапі війни намагалася отримати прибутки від підвищеного попиту на українську книжку у Великонімеччині, і з якою КНВ та інші видавничі установи в Празі розраховували вигідно співпрацювати, щоб вижити у важких для книговидання і книготоргівлі умовах[33]. Тогочасний власник Штайнер у супроводі Ярослава Рудницького 28 червня 1943 р. відвідав КНВ з наміром придбати частину накладу для своєї книгарні, але видання вже розійшлося. Серйозно зацікавлений у придбанні «Кобзаря» німецький книгар запропонував посприяти в отриманні дозволу цензури для другого, десятитисячного, накладу, а в обмін на протекцію домагався виключного права продажу на території Німеччини та сорокавідсоткової знижки на придбані примірники. Однак видавництво розцінило ці пропозиції як невигідний для себе «торговельний трюк» і висунуло інші умови: німецька фірма повинна придбати половину накладу й заплатити повну суму відразу після виходу книжки. Можна припустити, що сторони не досягли кінцевої згоди або не отримали дозволу на друк, бо повторного накладу здійснено не було. Щоправда, Штайнер від комерційних намірів не відмовився, випустивши в 1944 р. у Празі, під фірмою видавництва Геррозе «Кобзар» 1844 р. за участі Я. Рудницького. Відтак усі тогочасні перевидання до 100-річчя появи книжки вийшли в еміграції і жодне — на батьківщині поета [10, с. 4].

Успіх книжки, інтерес до неї читацького загалу був легко прогнозований, натомість несподіванкою стали закиди голови УНО підполковника Т. Омельченка щодо нефаховості текстологічної підготовки, перекручень і необґрунтованих правок редактора Олекси Приходька: «Цей прогріх Правління Культурно-Наукового Видавництва (можливо) стався без злої волі правління, але цим не зменшується ніяк його шкідливість для справи». Претензії розігріли внутрішній конфлікт між управою УНО й правлінням КНВ, загостривши розбіжності в поглядах на завдання видавництва. Т. Омельченко вважав хибним трактування КНВ як структури, створеної винятково для ширення націоналістичного світогляду, і підкреслив, що мета видавництва — «згуртування й використання українських культурно-наукових сил з метою служби нашим націоналістичним потребам». На думку Омельченка принципи роботи видавництва не повинні розходитися з українськими націоналістичними засадами, і правління таки мусило узгоджувати плани з берлінською управою, однак неприпустимо нехтувати науковими і фаховими завданнями, за якими уповноважена слідкувати видавнича рада[34]: «Обговорення Видавничою Радою потребує кожна наміче-

[31] Лист П. Герасименка й М. Антоновича до головної управи від 21 березня 1943 р. [5, арк. 172].

[32] Оголошення подав празький кореспондент полк. Д. Антончук. Його авторство атрибутовано за листом КНВ від 17 квітня 1943 р. [6, арк. 322], де видавництво просить його подати звістку про видання в «Краківських вістях». У відповідь Д. Антончук назвав появу статті великим культурним святом [6, арк. 342], а в щоденнику вмістив анонімну публікацію «Нове видання Кобзаря» (Краківські вісті, 1943, ч. 49 (10 березня). У фонді КНВ зберігається окрема справа (№ 5, 115 арк.) із замовленнями від українських організацій з посиланням на інформацію у щоденнику: Підляський Союз українських кооперативів у Білій Підляській — 10 примірників, книгарня «Культура» в Холмі — 2, книгарня О. Карашевича в Сяноку (вул. Адольфа Гітлера, 4) — 10, книгарня Михайла Андриїшина і Зенона Михалевського в Коломиї — 20, канцелярія УЦК, УОТ-и — 3, приватні особи (парохи, адвокат Іван Максимчук зі Стрия, адвокат Юрій Старосольський зі Львова, Левко Биковський з Варшави) — 10. З Генеральної губернії зафіксовано 60 замовлень, з Відня, від книгаря Бориса Тищенка — 250.

[33] Лист П. Герасименка до головної управи УНО від 17 липня 1943 р. [5, арк. 234, 248].

[34] Лист Т. Омельченка до П. Герасименка від 19 квітня 1943 р. [5, арк. 188].

на праця, бо ні Правління КНВ, ні Головна Управа УНО не є універсальними фахівцями, щоб бути знавцем і авторитетом в усіх ділянках науки взагалі й фахової зокрема. Тому то й сталося, що виданий з рамени КНВ Кобзар, без попереднього обговорення Видавничою Радою перевиправлення його тексту, виявляє різні текстові прогріхи. Це дуже прикро для Правління КНВ, а ще прикріше для Головної Управи УНО, що несе перед громадянством повну відповідальність і за КНВ». П. Герасименко, однак, провини не визнав, більш за те — заявив про нездатність видавничої ради оцінювати фаховий рівень видань і запропонував її скасувати, створивши наукову: «Як приклад прогріху Правління КНВ Ви наводите те, що ніби то Кобзар виданий нами без ухвали Видавничої Ради виявляє такі недостачі, що справа набуває характеру культурного скандалу. Припустім, що це дійсно так і запитаймося як мала Видавнича Рада в складі одного статистика, одного землеміра, одного маляра, одного правника і т. д. і тільки одного літературознавця [Л. Білецького] може обговорювати правильність чи неправильність тексту Кобзаря»[35]. Водночас керівник видавництва відмовлявся робити висновки щодо якості редакції, доки не висловиться фахова критика.

Олексу Приходька, філолога за фахом, до редагування книжки запросив М. Ґалаґан. Коли видавництво очолив П. Герасименко, робота над виданням була в розпалі, часу для фахового апробування чи пошуків іншого редактора не залишалось, бо наданий цензурою дозвіл на друк зберігав чинність лише до кінця лютого 1943 р., і за умови порушення визначених термінів, навіть коли більша частина книги була б уже складена, дозвіл могли анулювати. Інакше кажучи, жорстко обмеженим у часі видавцям в разі довгого обговорення довелося б зректися вже санкціонованого цензурою видання. Тому О. Приходько змушений був працювати швидко. Передусім він узгодив рукопис із цензурованим віденським «Кобзарем» Теодора Савули (1941), усунувши за ним Шевченкові згадки про німців, які могли потрактувати як неприхильні до німецького народу. Але видання Савули, що фактично було некритичним передруком берлінського «Кобзаря» за редакцією Б. Лепкого («Українське слово», 1922), рівню шевченкознавства початку 1940-х рр. не відповідало. До того ж воно невигідно відрізнялося на тлі ще одного, празького, «Кобзаря» 1941 р., історичний і реальний коментар до якого зробив Степан Сірополко, виявивши глибоку обізнаність з існуючими інтерпретаціями Шевченкових поезій. Звіривши за віденським виданням лише місця, небезпечні з огляду на цензуру, редактор узяв за текстологічну основу «Кобзар» УАН 1939 р., єдиний примірник якого привіз з України до Праги на початку осені 1942 р. Євген Вировий, віддавши на зберігання до МВБУ. На основі двох згаданих видань редактор виконав звірку, не порушивши термінів. У листі до П. Зайцева П. Герасименко зазначав: «По суті наше видання Кобзаря, зредаговане проф. Приходьком, є передруком повного академічного видання і тому закиди щодо цеї нашої книги (відносно тексту) можна в однаковій мірі адресувати на академічну комісію, яка редагувала Кобзаря. Правління КНВ одержало від п. проф. Приходька запевнення, що академічне видання дійсно солідно проредаґовано і що новий текст є вислідом студій над новими досі невідомими матеріялами та рукописами. Редакція п. проф. Приходька звелась переважно до виправлення правопису. На жаль короткий час, що ми мали до диспозиції не дозволив нам звернутись до авторитетних знавців Кобзаря щоби вони висловили свою думку про академічне видання. Правління КНВ змогло тільки подбати про добре зовнішне оформлення книги (папір, друк ілюстрації). Коректу провадив сам проф. Приходько»[36]. Конфлікт головної управи й видавництва врешті пригасили схвальні відгуки в пресі, яка відзначала добру поліграфічну якість, вивіреність текстів за академічним виданням 1939 р., виявила розуміння з приводу вилучень, але кроком назад вважала брак повноцінного коментаря й заміну його короткими поясненнями в формі алфавітного словника, а також відсутність перекладів російських поем Шевченка, поданих свого часу іншими видавцями — Франком та Українським науковим інститутом у Варшаві [11, с. 15].

Отже, Культурно-наукове видавництво при УНО (вересень 1941 — початок 1944) протягом неповних трьох років існування сповна зазнало негативного впливу загальної суспільно-політичної обстановки в Протектораті — підконтрольності окупаційному ре-

[35] Лист П. Герасименка до Т. Омельченка від 28 квітня 1943 р. [5, арк. 191 зв.].

[36] Лист П. Герасименка до П. Зайцева від 28 квітня 1943 р. [6, арк. 339—340].

жимові організаційного життя, переслідувань громадських і культурних діячів, жорстких цензурних усталень, обмежень у матеріальному забезпеченні видавничої діяльності тощо. Попри зовнішні труднощі, все ж було налагоджено роботу з випуску наукових, джерелознавчих, культурно-просвітніх і фахових видань, залучено до неї культурні сили з різних міст Центрально-Східної Європи, створено невеликий, але цікавий доробок, який заслуговує на окремий аналіз, і є цінним прецедентом державотворчих зусиль української еміґраційної спільноти.

1. Галузевий державний архів СБУ (далі — ГДА СБУ). — Ф. 6. — Спр. 69840 фп. — Т. 2.
2. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України (далі — ЦДАВОВУ). — Ф. 3876. — Оп. 1. — Спр. 40.
3. ЦДАВОВУ. — Ф. 4036. — Оп. 1 — Спр. 1.
4. ЦДАВОВУ. — Ф. 4036. — Оп. 1 — Спр. 2.
5. ЦДАВОВУ. — Ф. 4036. — Оп. 1 — Спр. 3.
6. ЦДАВОВУ. — Ф. 4036. — Оп. 1 — Спр. 4.
7. ЦДАВОВУ. — Ф. 4036. — Оп. 1 — Спр. 6.
8. ЦДАВОВУ. — Ф. 4036. — Оп. 1 — Спр. 32 зв.
9. *Головата Л.* Українське національне об'єднання у Протектораті Чехії й Моравії в історії державотворчих зусиль української еміґрації / Л. Головата // Український історичний журнал. — 2011.
10. *Рудницький Я.* Перевидання Кобзаря із 1860 року / Я. Рудницький // Свобода. — 1959. — (7 жовтня).
11. [*Сімович В.*]. В. С. [Рецензія] / В. Сімович // Наші дні. — 1943. — Ч. 5 (травень).

Larysa Holovata

CULTURAL AND SCIENTIFIC PUBLISHING HOUSE OF UKRAINIAN NATIONAL ASSOCIATION IN PROTECTORATE OF CZECHIA AND MORAVIA, 1941–1944: CREATION TO LIQUIDATION

In the article written on the basis of new archival sources has been studied a short institutional history of Cultural and Scientific Publishing house of Ukrainian National Association at Prague. In research-work have been considered data concerning personal cast, interrelations with censorship, editorial goals, specificity in the contents of publishing tasks in the period of World War II.

Keywords: World War II, Protectorate of Czechia and Moravia, culture, communal centres, Ukrainian publishing movement, censorship.

Лариса Головата

КУЛЬТУРНО-НАУЧНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ПРИ УКРАИНСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ ОБЪЕДИНЕНИИ В ПРОТЕКТОРАТЕ ЧЕХИИ И МОРАВИИ, 1941—1944: ОТ ОБРАЗОВАНИЯ ДО ЛИКВИДАЦИИ

В статье на основании неизвестных архивных источников исследуется короткая институционная история Культурно-научного издательства при Украинском национальном объединении в Праге — персональный состав, взаимоотношения с цензурными органами, издательские приоритеты. специфика в контексте книгоиздания периода Второй мировой войны.

Ключевые слова: Вторая мировая война, Протекторат Чехии и Моравии, культура, общественные организации, украинское книгоиздание, цензура.

Олена КОЗАКЕВИЧ

ЛЬВІВ — ОСЕРЕДОК ТРИКОТАЖНОГО ВИРОБНИЦТВА (кінець XIX — перша третина XX ст.)

У статті розглянуто один з провідних осередків трикотажного виробництва у Східній Галичині кінця XIX — першої третини XX ст. — Львів. Визначено важливі етапи розвитку у контексті соціокультурних чинників та явищ зазначеного періоду, розглянуто основні типи виробництва, простежено значення фахової освіти у піднесенні місцевого трикотажного промислу, охарактеризовано асортимент та художньо-стильові особливості трикотажних виробів.

Ключові слова: трикотаж, робітні, мануфактури, фахова освіта, асортимент, мода, традиція, художні особливості.

Вже від часів свого заснування Львів відбувся як важливий осередок торгівлі та ремесла, відомий далеко поза межами західноукраїнських земель. Завдяки організації цехового виробництва [42; 49; 48] виготовлення текстильних виробів, в'язаних зокрема, отримало новий, якісний рівень, що проявилося у поєднанні європейського досвіду та місцевих традицій. Власне, тривалий час у народній українській одежі в'язання спицями (трикотаж) не було таким поширеним, як-от ткацтво чи вишивка. Натомість серед заможних мешканців міст та знаті трикотажні вироби стали важливою частиною гардеробу, «візитівкою» соціального статусу їх власника [45]. Упродовж наступних століть під впливом соціокультурних чинників і явищ видозмінювалися способи продукування трикотажу та його асортимент, художньо-стильові особливості зокрема, що наприкінці XIX — у першій третині XX ст. дало змогу говорити про трикотажне виробництво на теренах Східної Галичини як самодостатній різновид місцевого текстильного промислу [18; 24].

Актуальність статті — презентація Львова як одного з провідних осередків виготовлення трикотажу на західноукраїнських теренах зазначеного періоду. Розглянуто основні типи виробництва, простежено вплив професійно-мистецької освіти на художньо-естетичні якості речей, окреслено творчу діяльність майстрів в'язальної справи, визначено тенденції місцевого трикотажу в контексті європейської моди кінця XIX — першої третини XX ст. Основною джерельною базою для написання статті послугували архівні матеріали Центрального державного історичного архіву України у Львові (далі — ЦДІАУЛ), Державного архіву Івано-Франківської області (далі — ДАІФО), Державний архів Волинської області (далі — ДАВО) та низка періодичних видань. Запропонована праця продовжує цикл авторських публікацій, у яких розкрито розмаїття локальних особливостей витвору традиційних та професійних в'язаних артефактів в Україні кінця XIX — початку XXI ст. [19; 20; 21; 22; 23; 24]. Практично до останньої третини XIX ст. на теренах Східної Галичини в'язані спицями та на спеціальному обладнанні вироби визначали терміном «панчішні», «панчішкові»[1]. Лише від 1880-х рр. у адресних

[1] Основним трикотажним асортиментом були панчохи, тому й робітні, мануфактури, де виготовляли в'язані вироби, головно називали панчішними. У виготовленні панчішок застосовували основне переплетення (базо-

книгах та промислово-торговельних покажчиках (так званих «скоровідзах») з'являється окрема група текстильних товарів під назвою «трикот» (жакети, камізельки, кафтанчики, штанці, гамаші, шалі і т. ін.), а спосіб їх виготовлення став знаним як «трикотарство» [43; 44; 47] (Іл. 1). Власне, на це вплинула низка чинників, пов'язаних передовсім з європейськими модними тенденціями та соціокультурними трансформаціями у суспільстві наприкінці XIX ст. Наприклад, популяризація спорту й активного відпочинку, і, безперечно, жіноча емансипація, посприяли розвитку зручного, теплого та практичного одягу. Урбаністичний вплив на традиційне мистецтво спричинив відхід від багатовікових культурних надбань, а «модна» конфекція щораз частіше заполонювала і витісняла народну ношу [16; 24; 25; 27]. Ось як це питання, дещо з гумором, дискутувалось на шпальтах газет: «...Тепер приходить другий степінь цивилизації: волосє утинаєся, кучму продаєся жидові або якому простому міщукови, а натягаєся капелюшок панській за 50 кр.; шаравары в кут, чоботы с халявами, хотьбы і «пальоними» на банти а натягаєся сподні і штифлети, і — готовий панич. Дівчина міщанска — чому би не мала хотіти зостати панною? Тою самою драбиною, що нею міщук виліз в панича, вона вийде в панну. Бекешу, лисом подбиту, єще добру, купила жидовка за 5 злр., а мати додала поневоли других 5 злр. і куплено панській плащ, та хоть уже надходжений, але с новими ґудзиками. Тихцем спродалося (щобы старі не виділи) по троха то сего то того з хати і докупилося черевики і парасольку — і готова панна» [15].

Іл. 1. Жакетик підлітковий білого та бузкового кольору, Східна Галичина, волічка, в'язання спицями (опубліковано: «Nowe Mody». — 1913)

У такий спосіб розвивалися і трикотажні вироби: професійні «модні» вироби поступово входять у повсякденний побут сільського населення (хустини, шапки, рукавиці-пальчата), рівночасно як традиційні вироби чи способи декору слугують джерелом для створення новомодних витворів (автентичні капчури для лещатарства, гуцульський орнамент для трикотажних комплектів тощо).

Зазначимо, що майже до 1920-х рр., не зважаючи на доволі позитивну динаміку у розвитку «трикотарства» в цілому, у Львові, зрештою, як і на решті західноукраїнських теренів, переважав привізний товар. Великий наплив імпорту (часто не найкращої якості, за низькими цінами) пригальмовував діяльність місцевого продуцента, заганяючи його у жорсткі рамки конкуренції. Подібною була ситуація у текстильному виробництві на загал: у реґіоні [Східна Галичина] з аграрною домінантою відсутність фабрик та механізації виробничого процесу не сприяла вишколу фахівців, а брак професійних працівників ускладнював створення повноцінних трикотажних підприємств. Власниками торгівлі головно були євреї, значно рідше — поляки, українців — поодинокі приклади[2]. Євреї приділяли вишколу молоді особливу увагу, готуючи кваліфіковані кадри для текстильної галузі, — то й не дивно, що тривалий час (кін. XIX — поч. XX ст.) вони впевнено тримали першість у цій царині [22].

Сягнувши високого технічного рівня, продуценти країн Західної Європи (Франція, Англія, Австрія) стали головними постачальниками в'язаної продукції [49]. Найпоширенішим асортиментом торгівлі,

ве) «гладь», «лицева петля», «джерсі», а згодом й інші речі у цій техніці почали називати «панчішковими». Це значно ускладнює достеменно визначити тип трикотажної продукції, яку виготовляли до початку XX ст. або імпортували на терени Галичини.

[2] Опрацювання джерельної бази кінця XIX — першої третини XX ст. дало змогу створити перелік (неповний. — *О. К.*) торговельних та виробничих підприємств. Зафіксовано понад 400 найменувань фірм і майстерень, а також перелік трикотажного товару, який продавали чи виготовляли.

Іл. 2. Реклама панчіх марки «DELTA» «77», «777» і «7777», Львів (опубліковано: Нова Хата. — 1937. — Ч. 7)

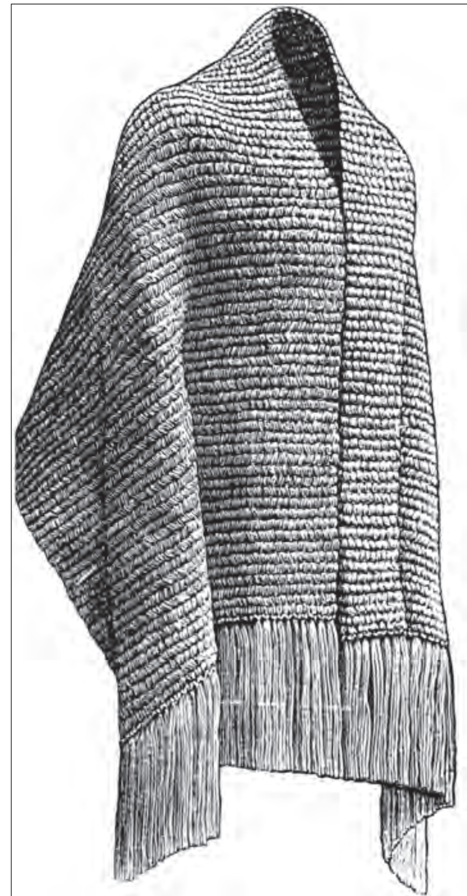
який головно вплинув на розвій європейського трикотажного виробництва, на українських теренах зокрема, були панчохи. Залежно від модних тенденцій в одязі кінця XIX — першої третини XX ст., ці вироби були розмаїтої якості, кольорів, переплетень, візерунків, що значною мірою впливало на їх ціну. Наприклад, від середини 1920-х рр. панчохи темних кольорів виходять з моди, натомість свідчення вишуканого смаку власниці — панчішки тілесного кольору, що створювало ілюзію оголеного тіла. Дешевші вироби в'язали з бавовни, значно дорожче цінилися шовкові — тонкі, газові, а також сітчасті з золотої чи срібної нитки [24]. У магазинах модних новинок або на складах текстильних товарів можна було придбати панчохи «патентові», «нитяні» (льняні), «фільдекосові» (1 кг — 38 зл.), шовкові (за пару 3 зл.), «в торбинках», шкарпетки нитяні «Геркулес», «сосновічанка», шовкові візерункові, панчохи бавовняні (за пару 1,20 зл.), вовняні (за пару 4 зл.), піввовняні (за пару 2 зл.), панчохи бавовняні гіршої якості (1 тузин — 16 зл.), панчохи бавовняні кращі (1 тузин (12 шт.) — 20 зл.), панчохи півшовкові (за пару 2 зл.), панчохи марок «DELTA» «77», «777» і «7777», «ОНА» [1; 2] (Іл. 2; Іл. 3). Окрім панчішно-шкарпеткових виробів від кінця XIX ст. у переліку товарів львівських крамниць — вовняні хустини, рукавички, шалі, головні убори, спідня білизна системи д-ра Єгера[3], пуловери, безрукавки, сукні, дитячі трикотажні речі тощо[4] (Іл. 4).

---

[3] У 1880 р. лікар Ґустав Єґер *(Jeager)* запропонував овечу вовну для виготовлення трикотажного білизняного асортименту, Леман *(Leman)* вніс пропозицію щодо застосування бавовни [18, с. 21]. Льюїсом Томаліном *(Lewis RS Tomalin)* було прочитано і опрацьовано книгу «Культура здоров'я» доктора Густава Єгера (1832—1916) — професора зоології та психології Університету в Штутгарті (Німеччина). Єгер вірив, що тваринні волокна краще впливають на здоров'я людини. Л. Томалін підтримав цю ідею. Перший магазин вовняної трикотажної білизни було відкрито 1884 р. у Лондоні, а одяг було представлено під назвою «Санітарні системи доктора Єгера».

[4] **«Астра»**: фабрика білизни — білизна вовняна і системи Д-ра Єгера (теплі підштаники (3.60 зл.), кафтанчики (2.90 зл.), вовняні реформи (4.60 зл.)), *Львів, вул. Сикстуська, 2* (тепер — вул. П. Дорошенка), — 1936; **Ахт Ґерман**: Товарний Дім — взуття, галантерея, трикотаж д-ра Єґера і т. ін., *Львів, вул. Городоцька, 12,* — 1909; **Бардаш Ф.**: головний склад готової білизни, панчіх, шкарпеток, товарів «панчішної» роботи, *Львів, вул. Театральна, 9,* — 1880; **Блявштайн Малці**: магазин новинок — шовкові та нитяні рукавички, ажурні панчохи, комірці, шалики, жаботки, *Львів, вул. Валова, 11,* — 1911; **Брух Маур:** торгівля трикотажними виробами, *Львів, пл. Сербська, 26,* — 1928; **Вейн М.**: трикотаж, білизна системи д-ра Єґера, пледи, краватки, взуття, *Львів, вул. Трибунальська, 1* (тепер — вул. Шевська), — 1887; **Ґабріель С. і Хлєбовнік Л.**: білизна чоловіча, жіноча, дитяча системи д-ра Єґера, шкарпетки, панчохи, *Львів, пл. Галицька, 3,* — 1890; **Ґольдберг М.**: склад (засн. 1902 р.) дитячої конфекції, шовкових тканин, панчіх, трикотажних виробів, кравецьких додатків, *Львів, вул. Галицька, 9,* — 1930; **Еріх Вікторія**: склад чоловічої та жіночої білизни, великий вибір панчіх і хустинок, *Львів, вул. Сикстуська, 14* (тепер — вул. П. Дорошенка), — 1909; **Залєські Зіґмундт**: камізельки, пуловери, рукавички, шкарпетки, галантерея чоловіча і жіноча у великому асортименті, *Львів, пл. Боїмів, 1* (тепер — вул. Староєврейська), — 1934; **Зіхер І.**: магазин жіночих і чоловічих новинок та галантереї — великий вибір білизни власного виробництва, комірців, манжетів, краваток, рукавичок, панчіх filed'ecose і

Іл. 3. Реклама панчіх в журналі мод «Vogue» (опубліковано: Vogue. — 1929 (April). — № 9)



Іл. 4. Шаль білого кольору, оздоблений довгими френзелями, поч. XX ст.; Східна Галичина; вовна; в'язання гачком (опубліковано: «Nowe Mody». — 1913)

шовкові, сорочки спортивні чоловічі тощо, *Львів, пл. Капітульна, 3* (тепер — частина вул. Староєврейської навпроти катедри), — 1907—1931; **Кнауер Ф. і Син**: полотна швейцарські, голландські, білизна столова, рушники, шифони, капи на ліжка гобеленові і трикотажні, білизна чоловіча власного виробу, панчохи і шкарпетки нитяні і бавовняні білі і кольорові, склад вовняної білизни д-ра Єгера. Склад готових портьєр по фабричній ціні, на зиму — зимові хустини всіх ґатунків, пледи, кафтанчики, штани, шкарпетки вовняні, бавовняні, *Львів, пл. Капітульна* (тепер — пл. Катедральна), *«Під Золотим Левом»*, — 1886; **Крокоскій А.**: магазин полотен, виробів панчішних, спеціальний склад готової чоловічої і жіночої білизни, *Львів, пл. Марійська, 8* (тепер — пл. А. Міцкевича), — 1877; **Манзера** магазин: найдешевші панчохи різних кольорів — шовкові закордонні, газові 1 сорт, шовкові флор, пів шовкові, фільдекосові, тонкі нитяні з подвійною стопою, рукавички жіночі та чоловічі, чоловічі панчохи і шкарпетки тощо, *Львів, Ринок, 14*, — 1923; **«Манон»**, магазин панчіх: «панчохи, комбінації, скарпити мужеські», *Львів, вул. Шайнохи, 1* (тепер — ріг вул. Коперника), — 1934 р.; «...Шовкові панчохи висортовані, в найкращій якости по 1,95 зол., матові 2.50 зол., РЕФОРМИ 85 гр., комбінації 2.50 зол., Скарпитки мужеські 60 гр, поручає магазин панчіх «Манон»; **Новак Йосиф**: магазин жіночої і чоловічої білизни, панчохи, шкарпетки, рукавички, зимова білизна, светри, пуловери, *Львів, пл. Марійська, 6* (тепер — пл. А. Міцкевича), — 1936; **Оберлейтгнера Синів** фабрика: білизна чоловіча, жіноча, полотна, столова білизна, панчохи, шкарпетки на складі, *Львів, пл. Марійська, 8* (тепер — пл. А. Міцкевича), — 1891; **Перша спілка львівських кравців:** виготовлення чоловічого і дитячого одягу, в асортименті чоловіча білизна — сорочки, кальсони, коміри, манжети з фабрик, зокрема чоловіча білизна д-ра Єгера, *Львів, вул. Гетьманська, 4* (тепер — частина проспекту Свободи), — 1888; **«ПФАУ»**: магазин різноманітних трикотажів, панчіх та рукавичок. Панчохи грубші практичні, патентові, тонкі нитяні з подвійною стопою, флор з подвійною стопою, флор зі швом, шовкові французькі, чоловічі міцні нитяні, фільдекосові і правдиві «карісбадські», дитячі, стопи до панчіх марки «Ideal», білизна, спеціальний склад трикотажу, *Львів, Ринок, 45*, — 1923; **Тітлєр Фердинанд**: магазин модних товарів — корсети, гапти швейцарські, коронки в асортименті, «саксонські» панчохи жіночі і дитячі, блузки і сорочки шовкові й вовняні, рукавички, *Львів, вул. Га-*

Тривкий і певний зарібок

20—30 корон тижнево

Може мати кождий, хто буде працювати на опатентованій „довгій" машинї „Слявія". — Анї вік, анї пол не можуть бути на перешкодї. Віддалене не має жадного значіня. — Докладне вивчене даром. На бажане посилаємо учительку домів. — Скінчені працї приймаємо до дальшої відпродажи.

Перше галицьке підприємство домашних робіт поньчошкових на довгих машинах до плетеня

Лібаль і Спілка

зареєстроване товариство торговельне

Львів а., ул. Кохановського ч. 39.

Не купуйте кулистих машин, що є без вартости.

Жадайте проспектів. 951 5—?

Іл. 5. Реклама Першого галицького підприємства з виготовлення трикотажних (панчішних) виробів «Лібаль і Спілка», Львів, 1908 р. (опубліковано: Діло. — 1907)

Від останньої третини XIX ст. на рівні владних структур Східної Галичини ставиться питання розвитку місцевого промислу та торгівлі. Розвій фабричної промисловості, відновлення ремесел забутих та досі незнаних, фаховий вишкіл кадрів, активізація торговельних процесів — основні завдання керівних органів реґіону [22]. Це, безперечно, посприяло розвитку місцевого виготовлення «трикотових» виробів: відкриваються вузькофахові майстерні (виробництво панчіх, шкарпеток), універсальні (светри, шапки, гамаші, шалі, панчішні вироби) та змішані (в'язання спицями, килимарство, кравецтво) [21].

Дієва роль у розвитку трикотажного промислу у першій третині XX ст. на теренах Галичини, з головним правлінням у Львові та філією у Кракові, належала «Лізі Промислової Допомоги» (*«Liga Pomocy Przemysłowej»*) [3; 4; 5]: за її сприяння у Львові 1911 р. було засновано Семінарію домашнього промислу (вул. Панська, 11) [6; 4], організовано низку спеціальних курсів з виготовлення трикотажних виробів та мережива (учениці отримували свідоцтва і мали можливість започатковувати власну справу. — *О. К.*), правову й фінансову підтримку надавали у відкритті в'язальних робітень на теренах Галичини [5; 48]. З ініціативи «Л. П. Д.» упродовж 1911—1912 рр. тривала робота над створенням «Панчішної спілки» *(Spółka pończosznicza)*, основне завдання якої — об'єднання регіональних трикотажних майстерень, які б продукували вироби під однією зареєстрованою маркою. Попередня інспекція робітень передбачала об'єктивну оцінку щодо технічного та фахового забезпечення, що давало змогу визначити специфіку виробництва: розділити й поділити виріб панчіх, шкарпеток на чоловічі, жіночі та дитячі, — кращої і гіршої якості, окремі групи товарів — камізельки, блузки, пальта жіночі, кафтанчики, гамаші тощо [7]. Якісний трикотажний асортимент місцевого виробництва був би дешевшим, а відповідно, і доступнішим для споживача, водночас, ставши конкурентоспроможним привізному[5].

лицька, 20 і 3, — 1895; **Фельб Міхал**: магазин одягу — кальсони, панчохи жіночі бавовняні, з подвійною стопою, фільдекос, шовкові, газові, шкарпетки чоловічі, комірці, манжети тощо, *Львів, вул. Городоцька, 64,* — 1923; **«Флоріда»**: панчохи (фільдекосові зі швом та подвійною стопою — 1.50 зл.; бавовняні з подвійною стопою — 1.30 зл.; шовкові фльор імпортні — 2 зл.; шовкові фльор вищого сорту — 2.50 зл.; газові однотонні — 2.90 зл.; панчішки патентові — 0.75 зл.), шкарпетки (бавовняні кольорові — 0.60 зл.; fil d'ecose у смуги — 1.20 зл.; півшовкові з подвійною стопою — 1.40 зл.; шовкові фльор — 1.90 зл.), реформи (fil d'ecose комплекти великі — 1.90 зл.; французькі — 3.90 зл.; сорочки жіночі віденські — 2.90 зл.; кассаки — від 7.50 зл.), а також купальні костюми, штанці, трикотажні вироби, *Львів, вул. Городецька, 3 а* (навпроти костелу Анни), — 1925; **Фогль Е.**: фабрика білизни (кальсони, шкарпетки однотонні і кольорові, кафтанчкики, панчохи жіночі кольорові шовкові та бавовняні, простирадла, обруси тощо), *Львів, вул. Галицька, 14,* — 1880; **«Magasin de Nouveautes au Printempt»**: білизна чоловіча, капелюхи, шапки, рукавички, вироби зі шкіри, галантерея, шкарпетки, *Львів, вул. Галицька, 13,* — 1887; **«Maison Chic», вл. Белл Й.**: торгівля трикотажними виробами, *Львів, вул. Сикстуська, 1,* (тепер — вул. П. Дорошенка), — 1928.

[5] «Ліга допомоги промислової» розробила кошторис для отримання грошової позики з крайового фонду промислового у розмірі 30.000 корон для зміцнення та організації регіонального панчішного промислу. За попередніми підрахунками є попит на 1.200.000 пар шкарпеток різної якості, 2.000.000 пар панчіх жіночих різної якості і 800.000 пар панчіх та панчішок дитячих. Взявши середню ціну на шкарпетки чоловічі літні і зимові по 60 гр. за пару отримали 720.000 кор., за 2.000.000 пар панчіх жіночих по приблизній ціні 1 кор. 50 отримали 3.000.000 кор., 800.000 пар панчіх дитячих по 40 кор. отримали 320.000 кор. або разом 4.040.000 корон, хоча

Навчання у Семінарії домашнього промислу «Л. П. Д.» розпочалося з курсів панчішництва і трикотажу (18.02.1911), що свідчило про попит на цей вид продукції. Упродовж семи тижнів учениці навчалися в'язати на машинному обладнанні (технологія, обслуговування, практичні заняття), окрім того вивчали торговельну справу, товарознавство, матеріалознавство, що давало можливість у майбутньому провадити власну справу [7]. Курс вела *Зофія Мазуркова*, яка на той час мала приватну трикотажну школу у Львові (приватна школа розвивалася під патронатом «Ліги Промислової Допомоги». — *О. К.*), що були поодинокими на теренах Східної Галичини наприкінці XIX — поч. XX ст. [6; 19; 20].

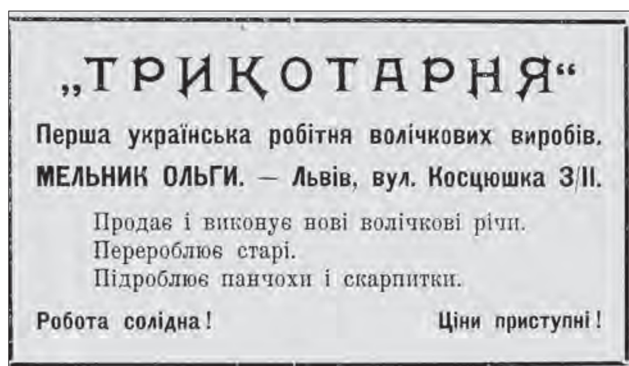
Майстерня *Ванди Пєтровської* (учениці п. Мазуркової) — один з продуцентів трикотажних виробів у Львові на поч. XX ст. Власниця активно працювала над розвоєм трикотажного промислу, виготовленням виробів з вовни — жакетів, штанців різних фасонів, шалів, а також практикувала вишкіл молодих кадрів і пропагувала жіночі ручні роботи. Фахової спеціальної освіти не мала: два місяці вчилася виготовляти панчохи у робітні Зофії Мазуркової, згодом ще місяць у віденській робітні *п. Ведермана* — фабриканта панчіх. Власну робітню під назвою «Пряха» (*«Пшондка»*) п. Ванда відкрила 1912 р. по вул. Св. Софії, 40 (тепер — частина вул. І. Франка). Для початку роботи закупила дев'ять спеціальних трикотажних машин, а через оголошення набрала декілька дівчат для навчання в'язального ремесла. Безпосередньо до роботи було залучено 10 робітниць, ще чотири працювало «на дому». Для кращої самоосвіти та науки робітниць пані Ванда запросила вчительку з Відня.

Після року праці справи майстерні просувалися з перебоєм: клієнтів було обмаль, оскільки велику конкуренцію творили привізні вироби. Купці не поважали товар місцевого виробництва, хоча, водночас, відзначали хорошу якість та старанність викінчення. Найважливіша проблема, яка стояла перед місцевим виробником, — ринок збуту. З декількома ученицями Ванда Пєтровська створила спілку з виготовлення «панчішкових» виробів, а також відкрила власний магазин по вул. Сенкєвіча, 5 (тепер вул. М. Вороного) під назвою *«Альфа»*. Асортимент виробів різноманітний: гамаші, жакети, светри, шалики, панчохи, про що свідчила реклама на шпальтах преси. З метою реклами та залучення клі-

Іл. 6. Реклама «Дім Волічки» — модні трикотажні новинки та можливість практичного навчання, Львів (опубліковано: Нова Хата. — 1937. — Ч. 15—16)

Іл. 7. Літня блузка у чорно-білі смуги, доповнення — головний убір «феска»; виготовлено у трикотажній майстерні Міки Бачинської-Зеленої, 1934 р., Львів (опубліковано: Нова Хата. — 1934)

при підрахунку бралося до уваги дуже низькі ціни. Наприклад, ціна 1 пари чол. шкарпеток середньої якості виносить 1 кор., 1 пари жіночих панчіх — 4—6 кор. і вище. Якщо додати до цього потребу в інших панчішних виробах — кафтанчики, сорочки, камізельки, светри, рукавички, жакети, вартість яких оцінено близько 1.000.000 кор., отримано 5.000.000 кор. щорічно, які населення краю сплатить за ці вироби панчішні [7].


„ТРИКОТАРНЯ“
Перша українська робітня волічкових виробів.
МЕЛЬНИК ОЛЬГИ. — Львів, вул. Косцюшка 3/II.
Продає і виконує нові волічкові річи.
Перероблює старі.
Підроблює панчохи і скарпитки.
Робота солідна! Ціни приступні!

Іл. 8. Реклама Першої української робітні волічкових виробів «Трикотарня» Ольги Мельник, Львів, 1927 (опубліковано: Нова Хата. — 1927. — Ч. 12)

Іл. 9. Блузка темно-синього кольору з білим комірцем, в'язана гачком, Львів. Цей виріб можна було придбати у Львові в магазині кооперативу «Українське Народне Мистецтво» у різних барвах (опубліковано: Нова Хата. — 1934. — Ч. 4)

єнтури було вив'язано 200 пар гамаш для Союзу Сокола, а також було вислано до Америки зразки гамаш, светрів та інших трикотажних виробів для перспективи подальшої співпраці. Відсутність якісного обладнання було однією з причин гальмування успішного розвитку в'язальних майстерень. Наприклад, для виробництва модних на той час жакетів використовували машину «Liuks-Liuks»; для виготовлення штанців, а також для так званих артикулів «ґімалая» теж застосовували спеціальну машину. Найважливішу — в'язальну машину (*strickmaschine*) «Liuks-Liuks» — можна було придбати лише в Пруссії [10].

Власне, наприкінці XIX — на поч. XX ст. багато власниць в'язальних майстерень проходили практику на трикотажних фабриках Австрії або Пруссії, працюючи робітницями, де фаховий та технічний рівень був на значно вищому професійному щаблі, ніж на західноукраїнських землях. Позитивний результат такої освіти — досвід користування обладнанням, негативний — відсутність мистецького підходу у створенні в'язаних виробів: здебільшого комерція переважала над творчістю. Відповідно у приватних майстернях чи школах у процесі навчання учениці здобували лише ті навики, якими володіли їх роботодавці.

Варто зазначити, що у такому «форматі» працювала більшість виробників трикотажу: навіть ті, що позиціонували себе як «підприємство» чи «фабрика», не відповідали західноєвропейським аналогам через брак якісного устаткування і висококваліфікованих працівників. Хоча, звичайно, трикотажні машини (навіть у невеликій кількості) давали змогу продукувати більший обсяг товару, створюючи конкурентоспроможність з іншими продуцентами. Наприклад, на поч. XX ст. у Львові працювало перше галицьке підприємство *«Лібаль і Спілка» (Libal i Ska)* (Іл. 5) [17] з виготовлення «панчішкових» робіт. Працівниці вив'язували вироби на спеціальних плоскофангових машинах «Славія» з пряжі, яку надавала фірма. Готову продукцію відсилали представникам торговельного товариства, за що отримували гроші і сировину на наступні замовлення.

Періодом стагнації та занепаду усіх попередніх здобутків у розвитку місцевого промислу і промисловості стала Перша світова війна, повоєнні роки зокрема. Більшість підприємств було закрито, а ті, які функціонували, працювали для потреб армії (з трикотажних виробів найбільше продукували гамаші («гетри», «штуци», «штримфлі») — доповнення до взуття військових одностроїв). По завершенні воєнних дій економічний стан задіяних країн поступово повертався у звичне русло мирного буття: власники відновлювали старі чи створювали нові виробництва, а модні одягові тенденції спричинили попит на трикотажні речі (Іл. 6). Саме упродовж 1920—1930-х рр. на теренах Східної Галичини відбуваються позитивні зміни у текстильному промислі, зростає кількість дрібних трикотажних мануфактур і робітень, зокрема тих, власниками яких були українці,

що зумовлено низкою чинників: пропагування і підтримка «рідного» мистецтва та промислу, розвиток українських осередків фахового вишколу, що впроваджувалися завдяки просвітницькій та освітянській діяльності окремих інституцій, зокрема приватної ґімназії *СС. Василіянок* [34; 38; 10; 12], спілки *«Труд»* [40], *«Союзу Українок»*, *«Сільського Господаря»*, *«Рідної Школи»*, *«Українського Педагогічного Товариства»* кооперативу *«Українське Народне Мистецтво»* [41], *«Просвіти»* та ін.

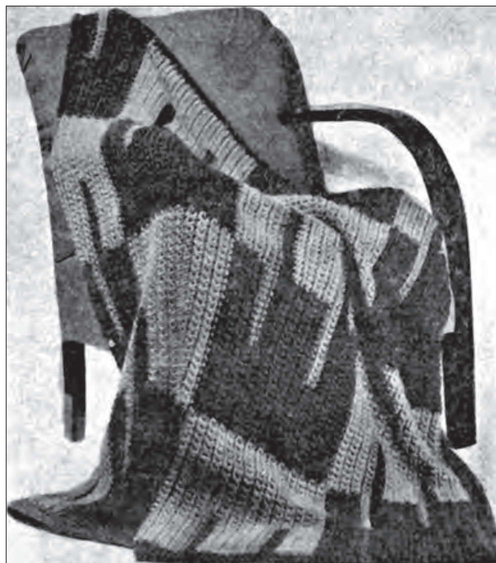
Власне мистецько-професійна освіта відіграла дієву роль у розвої львівського трикотажного осередку 20—30-х рр. XX ст. Можливість отримати фах, самостійно виготовляти модні вироби, відкривати власну справу та бути фінансово незалежними стало вагомим аргументом для жіноцтва, українського зокрема, у зміні сфер своєї діяльності [22; 35; 39]. Однією з небагатьох установ, де українських дівчат навчали ручних робіт і моделювання одягу, професійно готували молодь для промислових та торговельних закладів, була приватна фахова жіноча школа СС. Василіянок [38; 37]. Випускниці школи, серед яких — *Клавдія Кордуба-Дікенс*, *Міка Бачинська-Зелена*, *Катерина Кузьма* (1924/26 навч. рр.), — стали згодом власницями робітень та провідними майстринями у царині трикотажу [37; 38]. За їх участі провадили курси, організовували ревії мод та виставки ручних робіт [30].

Основний напрям діяльності *Міки Бачинської-Зеленої* (робітня знаходилась по вул. Театинській, 31, тепер вул. М. Кривоноса, 1920—1930-ті рр.) — одяг, в'язаний з вовни спицями та гачком. Окрім продукування «трикоту», п. Міка вела трикотажні курси (1933 р.), на яких навчала українське жіноцтво основ в'язання, застосовуючи їх для власних потреб. По закінченні курсу учениці представляли свої роботи на виставці, на якій було відзначено високий рівень майстерності виконання: особливо привернула увагу велика кількість в'язаних дитячих виробів [30]. У 20—30-х рр. XX ст. робітня п. Міки Бачинської-Зеленої, чи, властиво, продукція, користувалась великою популярністю серед жіноцтва Львова. Основний напрям діяльності — «плетені» вироби з вовни різноманітного асортименту. Як один зі зразків — гачкована блуза святкового призначення з тонкої пряжі кольору «chartreuse» (шартрез — сорт лікеру). Коротка, трохи нижче лінії талії, з рукавом «три чверті», який до низу розширюється і призбирується, що утворює своєрідний об'єм. Художнім акцентом виступає квітковий візерунок, яким вив'язана пілочка та низ рукавів. Цікаво, що світлина цього виробу була розміщена на сторінках часопису «Нова Хата» і пропонувалась читачкам як один із призів конкурсу. Це була рівночасно мистецька і комерційна пропозиція.

Іл. 10. Редакційна колегія «Нової Хати». Зліва направо: Марія Громницька, Євгенія Вербицька, Константина Галицька, Стефанія Савицька, Лідія Бурачинська, Ірина Бонковська, Олена Залізнякова, Ірина Гургула (опубліковано: Нова Хата. — 1934. — Ч. 12)

Іл. 11. Запрошення на Вечір Народної ноші, влаштований кооперативом «Українське Народне Мистецтво» (джерело: ЦДІАУ у Львові. — Ф. 327. — Оп. 1. — Спр. 2. — «Запрошення товариств, редакцій, культосвітніх організацій і установ на збори, вечори, концерти»)

Ще одна творча модель з робітні Міки Зеленої — ранковий гачкований кафтанчик з пряжі рожевого кольору. Оскільки виріб побутового призначення, то крій та декорування дещо простіші і практичніші, ніж попереднього артикулу: призбираний по горловині, із заниженою проймою та розширеними донизу рукавами з зубцеподібним закінченням. Саме рукава стали акцентом у виробі: основна частина їх вив'язана



Іл. 12. Вовняне покривало, виготовлене за проектом сестер Ольги та Олени Кульчицьких (опубліковано: Нова Хата. — 1934. — Ч. 10)

Іл. 13. Дитячий комплект (джемперова камізелька і спідничка), в'язаний гачком; виготовлений за проектом сестер О. і О. Кульчицьких. По горловині, низу камізельки і спідниці — оздоблення кольоровою вишивкою в українському народному стилі (опубліковано: Нова Хата. — 1928)

гачком ажурним візерунком, який розташований горизонтальними смугами. Викінчені рукава трьома рядами сітки. На загал виріб створює відчуття легкості, що і відповідає його призначенню.

Про майстерність виконання та естетичний підхід майстрині свідчить комплект з блузки та головного убору на кшталт «фески» (шапочка у вигляді зрізаного конуса) (Іл. 7). Блуза – це плетений короткий облягаючий виріб до талії, розрізний спереду, з патентом та невисоким комірцем-стійкою білого кольору. Основне полотно (пілочка) вив'язане в діагональні чорно-білі смуги, які йдуть у напрямку від бокових швів до центру. Таке розміщення візерунку утворює цікавий зубцевидний декор (стосовно центральної лінії), надає виробу динамічності. Спереду блузка защіпається на модні у той час дерев'яні гудзики подовженої форми. Акцент у виробі — однотонні гачковані сітчасті білі рукави довжиною до ліктя. Саме вони надають вишуканості та елегантності, створюють романтичний образ. Головний убір вив'язаний у чорно-білі смуги, як і пілочка блузки. Цікавим художнім моментом у цьому комплекті є майстерне поєднання двох технік — в'язання спицями та гачком і використання діагональних смуг у класичній контрастній чорно-білій гамі.

Така мистецько-технологічна характеристика виробів Міки Бачинської-Зеленої свідчить про досконале володіння предметом самої майстрині та її підопічних, зокрема про вміння поєднати утилітарну та творчу концепцію в одному виробі.

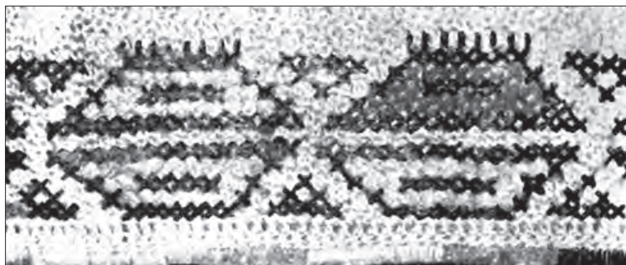
У 1933 р. Клавдія Кордуба також провела курс ручного трикотажу, який закінчило 20 учениць школи «Труд». Робітня *Клавдії Кордуби-Дікенс* (вул. Пілсудського, 23 (від пл. Бенедиктів до вул. Зябликевича, 1920—1930-ті рр., тепер — вул. І. Франка,) теж була знана серед тих, хто цікавився новинками моди. Асортимент, який виготовляли у майстерні, розмаїтий: взимку переважно светри, анґорові сукні, шалі, шапочки, костюми, норвезькі та гуцульські лещатарські комплекти, які користувалися особливим попитом, влітку — купальний і спортивний одяг, а також деякі види «плетеної» жіночої галантереї, панчохи та шкарпетки. Клієнтами робітень були українці, поляки, німці, а приватні замовлення надходили з Катовіц, Варшави, Луцька, що підтверджує високу якість в'язаних виробів, які продукувалися на західноукраїнських

теренах. Вироби різноманітного призначення виплітали і спицями, і гачком. Один з таких виробів — гачкована «камізелька» з м'якої пряжі білого кольору: коротка, трохи нижче лінії талії, з довгими облягаючими рукавами. Спереду двобортна застібка з червоними гудзиками, які є декоративним елементом і акцентом водночас. Цікавою деталлю у виробі виступає відкладний цільновив'язаний комір трикутноподібної форми. Ще одна камізелька, але виплетена спицями з вовни вишневого кольору «Сирена» марки «Трикутник у колі». В'язані вироби робітні Клавдії Кордуби широко рекламували в часописі «Нова Хата» як на світлинах, так і в описовому вигляді .

Знаною майстринею з трикотажу упродовж 1930-х рр. була *Степанида Бревко (Грицай)*, котра успішно працювала на творчій ниві до 90-х рр. XX ст. [14]. Окрім провадження курсів, п. Стефанія зробила виставку власних робіт (працюючи інструкторкою у кооперативі «Вовна». — *О. К.*), написала «Трикотарський підручник» [13], де подала техніки в'язання та зразки переплетень, зокрема українську термінологію. Також знаними були *«Трикотарня» Ольги Мельник* (Іл. 8), перша українська робітня волічки *«Вовна»*, робітня *«Олька»*, *«Мі-Ка»*, *«Нова трикотарня»*, *«Омніум»*, *брати Пастернак*, *«ПФАУ»*, *фабрика Сторощука С.*, *Явір Г. і С-ка та інші*.

Упродовж 30-х рр. XX ст. в'язання спицями та гачком розвивається у контексті піднесення домашнього промислу Східної Галичини: сільські мешканці виготовляли продукцію на замовлення міських магазинів, фірм, спілок тощо. Реалізацією в'язаних виробів, які були витвором домашнього промислу на селі, займався у Львові кооператив «Вовна» [29] (зокрема кооперативи «Українське Народне Мистецтво» (Іл. 9), «Базар», «Сокільський Базар». — *О. К.*). Тут розробляли та вив'язували різноманітні моделі светрів, шапок, рукавиць, над якими працювала інструкторка «Сільського Господаря». Вона навчала молоді кадри, здебільшого по селах, передавала їм зразки моделей із волічкою відповідного кольору та візерунками для «виплітання». Згодом збирала ці роботи та передавала до кооперативу для реалізації.

Важливо зазначити, що у 1920—1930-х рр. у декорі трикотажних виробів, як і в моделюванні одягу загалом, широко застосовують українські народні мотиви. Тенденція пропагування «рідного» промислу та мистецтва знайшла підтримку серед різних верств населення. Такі відомі особистості як *Ірина Гургула*, *Лідія Бурачинська*, *Ярослава Музика*, *Софія Вальницька*, *Константина Малицька*, *сестри Ольга і Олена Кульчицькі*, *сестра Северина Париллє* (Іл. 10) вели просвітницьку діяльність через публікації у пресі, організацію виставок, плекання творчого молодого покоління (Іл. 11). Наприклад, на сторінках жіночого часопису «Нова Хата» (виходив у Львові упродовж 1925—1939-х рр. [26]) подавали зразки в'язаного одягу та предметів інтер'єру за ескізами сестер О. і О. Кульчицьких:



Іл. 14. Фрагмент оздоблення кольоровою вишивкою в українському народному стилі (До іл. 11) (опубліковано: Нова Хата. — 1928)

Іл. 15. Жіночий трикотажний костюм, що складається зі спідниці та светра (опубліковано: Нова Хата. — 1936. — Ч. 15)

Іл. 16. Жіночий джемпер, в'язаний спицями (опубліковано: Нова Хата. — 1934. — Ч. 3)

Іл. 17. Жіночий трикотажний комплект: берет та шарф, Львів; в'язання гачком (опубліковано: Нова Хата. — 1932)

дитячі костюмчики з вишитим оздобленням, суконочки, жіночі комплекти (гарсонки, камізельки зі спідничками), шапки з шаликами та рукавичками, шалі, декоративні подушки, пледи, валики на дивани тощо [24] (Іл. 12; Іл. 13; Іл. 14; Іл. 15; Іл. 16). Вечори народної ноші та ревії мод презентували багатогранність українського народного мистецтва та місцевого промислу не тільки на західноукраїнських теренах, а й далеко поза їх межами (Утрехті (Голландія, 1926), Нью-Йорку (США, 1927, 1933), Чикаго (США, 1933), Перемишлі (1937), на Великій Україні, зокрема у Львові, Коломиї, Стрию, Заліщиках, Станіславові, Бродах, Золочеві, Рудках та ін.).

Тенденції моди. Художньо-стильові особливості трикотажних виробів формувалися у синтезі західноєвропейських тенденцій та місцевих народних традицій. На загал жінки Східної Галичини дотримувались «модної сильветки», та все ж їхній зовнішній вигляд відрізнявся від вигляду західноєвропейського жіноцтва, котре, додержуючись модних тенденцій, одягалися значно простіше й скромніше. Сліпе наслідування європейської моди призводило до негативних результатів, коли, з одного боку, нівелювались українські традиції, а з іншого — бездумно копіювались західні зразки. Рафінувати західні моделі одягу, підбирати зі смаком одяг пропонують українські часописи, бо ж «...не все те гарне і модне у світі, з чого, на жаль нам приходиться брати взір» [33], презентуючи водночас останні новинки моди.

Наприкінці XIX — на початку XX ст. у мистецтві панував стиль модерн, який суттєво вплинув на розвиток мережива — одного з основних засобів декору жіночого костюму. Його застосовували у декоруванні «візитових» суконок: з нього виплітали кокетки, манжети, декоративні елементи. Саме в цей час популяризувалося мереживо, в'язане гачком, — «ірландське мереживо». Популярність мережива пояснювалася тим, що воно імітувало гіпюрову тканину і передавало його основні технологічні та естетичні властивості: вишуканість, легкість, рельєфність, елегантність, ажурність, делікатність. Володіння гачком чи спицями давало змогу модницям виготовити мереживо на власний смак або замовити його у майстрів цієї справи в кооперативі чи приватному ательє, що робило виріб дешевшим і доступнішим, ніж імпортоване.

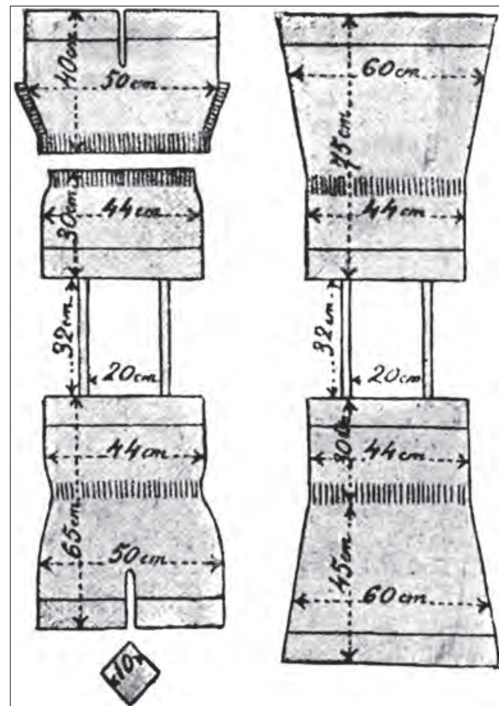
Модний аксесуар — рукавички з різноманітних, поєднаних між собою у розмаїтих варіантах, матеріалів. Мистецько вишуканими з погляду технік виконання та їх комбінаторики, є гачковані, ажурно виплетені, «як то носили колись наші бабуні» [31]: з

манжетом з мережива фабричного виробництва або вигачкуваним вручну з основної пряжі. У моді — в'язані спицями та гачком комплекти (аксесуари), що складаються з комірця, манжетів та пояса і виготовлені з пряжі (вовна, волічка, бавовна, льон) чи шовкового шнура двох кольорів. Особливий ефект створювала контрастна чорно-біла комбінація пряжі на зразок шахівниці.

В'язані спицями та гачком комплекти — берет, шалик та рукавиці — виготовляли як для дорослих, так і для дітей. Шалики, хустки-апашки вдало доповнювали костюми і плащі спортивного стилю. Виготовлені з волічки, вони добре захищали від холоду і водночас були естетичним декоративним елементом, оскільки пряжі на такі вироби підбирали яскравих кольорів (Іл. 17). В'язані шарфи контрастних кольорів, але делікатніші за структурою переплетення, одягали також до квадратних вирізів (плаття, пуловери, блузки).

З трикотажних виробів попитом користувалась білизна та одяг спортивного (зокрема плавання та теніс, чи, як ще називали, ситківка) і відпочинкового призначення, оскільки вони були теплими, зручними, гігроскопічними (Іл. 18). Заняття спортом, фізичне виховання жінки стало ще однією складовою емансипації, «нового поняття про жінку» [36]. На зламі XIX—XX ст. одяг для купання був незручним і навіть смішним, прикриваючи повністю тіло, тож з модою на засмагу, коли «чеколядове муринське тіло теж природно входить у моду в Європі», на здорове спортивне тіло купальний костюм зменшує свої об'єми та пропорції, поступово набуваючи вигляду сучасного купальника. Нова еластична пряжа, як правило, каучук з шовком, бавовною або віскозою, дала можливість створити купальний костюм, що щільно облягав тіло і в мокрому вигляді не втрачав форми. У 20—30-ті рр. XX ст. «...мусимо мати купелевий одяг. Це дуже необхідна частина нашої гардероби, а купіль в сорочці є непростимим гріхом проти моди й естетики (Іл. 19; Іл. 20; Іл. 21).

У Європі популяризація гри в гольф принесла з собою шотландську клітку та ромбовидні візерунки (аргіл), що широко застосовувались у декорі светрів, кардиганів, джемперів та шкарпеток. Особливої популярності наприкінці 1920-х рр. набуває лещатарство, яке стає доступним не тільки жінкам, а й дітям. Оскільки це активний зимовий вид спорту,



Іл. 18. Крій комплекту трикотажної спідньої білизни (сорочка зі штанцями); поєднання щільного та ажурного переплетень. Замовити готовий виріб було можливо в крамниці «Українське Народне Мистецтво» (опубліковано: Нова Хата. — 1934. — Ч. 11)

Іл. 19. Жіночі комплекти для плавання та відпочинку на пляжі; 1932 р., Східна Галичина, бавовна, льон (опубліковано: Нова Хата. — 1932)

то й одяг повинен бути теплим, пластичним, м'яким та зручним. Саме цим критеріям і відповідали в'язані вироби з вовни — різноманітні светри, пуловери,

Іл. 20. Жіночі комплекти для плавання та відпочинку на пляжі (опубліковано: Vogue. — 1929)

Іл. 21. Трикотажні пляжні костюми на європейських курортах, 1913 р. (Архів автора)

шкарпетки, гетри, рукавиці, головні убори та шалики. Також у цей період невід'ємною частиною жіночого відпочинкового гардеробу стають брюки. Спідниці одягають значно рідше, переважно для прогулянок. То ж у зимовому одязі зустрічається багато суперечностей: довгі сукні чергуються з «широкими штанами лещатарок, а ...капелюшки із яркими вовняними шапками» [28]. Модні часописи подають варіанти поєднання деталей лещатарського одягу та можливостей їх декору, орієнтуючись на європейські тенденції. Оскільки повний лещатарський одяговий комплект дорогий, то більшість жінок виготовляла та компонувала його власними силами. Брюки і куртки можна було переробити зі старих речей, а всілякі доповнення виплести з вовни власноруч. Теплий светер чи пуловер зазвичай мала кожна жінка, та старались вив'язувати їх спеціально під колір костюма. Це були однотонні светри різноманітної грубої в'язки з високим коміром-гольфом, а також кольорові — з ромбовидним (візерунок «аргіл»), у пасочки та жакардовим візерунком. До них, як доповнення, вив'язувались вузькі шалики яскравих кольорів, що були особливо модними (Іл. 22).

Для більшої яскравості та декоративності костюма замість спортивних шкарпеток одягали гуцульські капчури, які надавали яскравості через колір та барвистий орнамент. Використання народних мотивів та автентичних народних виробів у повсякденному побуті свідчить про вплив народного мистецтва на моду 20—30-х рр. XX ст. Саме в лещатарському вбранні, де була можливість проявити творчий підхід, особливо широко використовували гуцульські візерунки. Взагалі лещатарське вбрання дуже добре надавалось до таких своєрідних модифікацій. Тут використовували баранячий плетений пояс, капчури, кольорову шапочку-клепаню, а штани і куртку декорували кольоровою вовною. Цікавими були в'язані спицями геометричні візерунки, які широко використовують гуцулки для оздоблення капчурів. Шапочки та шалики, виготовлені у такому стилі з орнаментом «пташки» або «оленики», були яскравим акцентом у лещатарському костюмі на тлі білого мерехтливого снігу. Гуцульський орнамент та колористику застосовували для вив'язування цілих вовняних комплектів (Іл. 23).

Колір і фактура панчіх були пов'язані головно з модними європейськими тенденціями та напрямками.

Вміння підбирати та допасовувати їх до взуття і плаття свідчило про смак та вишуканість власниці. Упродовж конкретного періоду мінялися колір, поєднання з ансамблем одягу, фактура тощо. Наприклад, у 1930-х рр. у моді панчохи, виготовлені зі сітки золотого або срібного кольору, які одягали лише до парадних туалетів. Окрім них, «як новість», з Парижа запозичили прозорі панчохи з мережива або тюлі. Міняється і колір виробів: панчохи вже не є таких червоно-іржавих відтінків, а наймоднішим кольором стає коричневий, так звана «барцельона». Очевидно, назва пішла від кольору загорілого тіла з іспанських курортів. Також у моді «краска темнопомаранчева і ясна краска доспілого збіжжя» [32]. За якістю панчохи тонкі, газові, але вже не блискучі, а матові. Якщо закордонні фабрики технологічно виготовляли на той час модні панчішні вироби, де лицева гладка сторона була всередині, а матова — ззовні, то жінки західних теренів України одягали звичайні панчохи «навиворіт», таким чином дотримуючись модних європейських тенденцій. Така панчоха краще прилягала до ноги та видовжувала її лінію. Окрім відповідності до взуття, панчохи мали відповідати й кольору туалету: до вечірніх суконь одягали, як це було прийнято, панчохи темного кольору, до світлих — ясного кольору.

Іл. 22. Моделі спортивного вбрання на сторінках часопису «Vogue» (опубліковано: Vogue. — 1930)

Іл. 23. Зимові лещатарські жіночі та дитячі комплекти: трикотажні светри, безрукавки, шкарпетки, рукавиці, шапки, шалики; Східна Галичина, вовна, волічка, в'язання спицями та гачком (опубліковано: Нова Хата. — 1930. — Ч. 1)

Отож, наприкінці XIX — у першій третині XX ст. Львів — один з провідних осередків трикотажного виробництва на території Східної Галичини. Спершу в'язані вироби (так званий «трикот») були головно предметом імпорту. Привізний асортимент уповні відповідав модним європейським тенденціям, а за ціною був доступним лише заможним верствам населення. Зміни в жіночому костюмі, в окремих ділянках суспільного життя зокрема (емансипація, розвиток спорту, діяльність лікарів-гігієністів), особливо популяризували трикотаж, що і вплинуло на його інтенсивний розвиток.

У Львові виникає потреба власного виробництва трикотажних виробів — для потреб населення та з економічного огляду як конкурентоспроможні артикули імпортованому товару. Початково закладають дрібні приватні майстерні-робітні, де у виготовленні в'язаних виробів переважала ручна праця. Власниками цих закладів переважно були євреї, поляки, про українців — поодинокі згадки.

У 1920—1930-х рр. поширюються мануфактурні підприємства з застосуванням спеціального об-

Іл. 24. Курс ручного трикотажу, під час якого Міка Бачинська-Зелена перевіряє роботи учениць (опубліковано: Нова Хата. — 1932. — Ч. 5)

ладнання та фахових знань. Асортимент, який користувався попитом не тільки на місцевому ринку, а й за кордоном, відповідав тогочасним модним європейським тенденціям: панчохи, светри, пуловери, джемпера, комплекти, спідниці у розмаїті пасочки, смуги, ромбовидні орнаменти «аргіл», «коси». Розвиток фахової трикотажної освіти, успішна діяльність саме українських майстерень та мануфактур, використання у декорі вбрання українських народних мотивів свідчить про значний поступ у трикотажному виробництві Львова кінця XIX — першої третини XX ст.

Перелік скорочень

ДАВО — Державний архів Волинської області

ЦДІАУЛ — Центральний Державний історичний архів України у Львові

ДАІФО — Державний архів Івано-Франківської області

НХ — Нова Хата

1. ДАВО. — Ф. 34. — Оп. 2. — Спр. 744. — (Цены на товары за 1935 г.).
2. ДАВО. — Ф. 34. — Оп. 2. — Спр. 33. — (Прейскурант Львовской финансовой палаты на продукцию легкой промышленности. 1937 г.).
3. ЦДІАУЛ. — Ф. 165. — Оп. 4. — Спр. 239. — (Справа про діяльність товариства «Промислова допомога у Львові») (1906—1909).
4. ЦДІАУЛ. — Ф. 165. — Оп. 4. — Спр. 238. — 122 арк. — (Справа про діяльність товариства «Промислова допомога у Львові») (1904—1905).
5. ЦДІАУЛ. — Ф. 835. — Оп. 1. — Спр. 430. — 195 арк. — (Матеріали про діяльність Ліги промислової допомоги та участь у ній Любомирського Андрія) (організаційні повідомлення, Любомирському Андрієві, бланки запрошення та ін.) (1907—1908).
6. ЦДІАУЛ. — Ф. 165. — Оп. 4. — Спр. 240. — (Справа про діяльність товариства «Л. Д. П.» у Львові) (1910—1911). — Арк. 122.
7. ЦДІАУЛ. — Ф. 165 — Оп. 9.— Спр. 132. — 76 арк. (1912). — (Справа про надання дотацій «Лізі промислової допомоги» у Львові на піднесення домашнього промислу в Галичині) (1912).
8. ЦДІАУЛ. — Ф. 165. — Оп. 9. — Спр. 101. — (Справа про надання субсидій кравчині Петровській Ванді на виїзд за кордон) (1912).
9. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 1509. — 25 а. — (Розклад занять приватної школи СС. Василіанок у Львові 1928/29 н. р.).
10. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 1510. — 25 а. — (Розклад занять приватної школи СС. Василіянок у Львові 1928/29 н. р.).
11. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 1509. — 22 а. — (Статистичні дані про стан приватної професійної жіночої школи СС. Василіянок у Львові) (1928—1939).
12. ІФДОА. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 1728.
13. *Бревко С.* Трикотарський підручник / С. Бревко, Л. Крушельницька — Львів : Вовна, 1937. — 48 с.
14. Грицай Степанида Павлівна. Виставка одягу. Проспект / упоряд. Стельмащук Г., Чугай Р. — Львів : Львівське відділення ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського АН УРСР, 1984. — 16 с.
15. Давни звичаї а модна псевдоцивилизація // Діло. — 1880. — Ч. 62. — С. 1—2.
16. *Дзеконська-Козловска А.* Женская мода XX века / А. Дзеконська-Козловска ; пер. с польск. — М. : Легкая индустрия, 1977. — 294 с.
17. Діло. — Львів, 1908.
18. *Козакевич О.* Джерела формування українського в'язання у загальноєвропейському контексті / О. Козакевич // Вісник ХДАДМ. — 2004. — Вип. 5. — С. 26—38.
19. *Козакевич О.* Косів — осередок в'язання XX ст. / О. Козакевич // Мистецтвознавство'05. — 2005. — С. 79—87.
20. *Козакевич О.* Косівщина — осередок в'язання XX ст. / Олена Козакевич // Праці наукового товариства ім. Шевченка. Краєзнавство. — Т. II. — Косів, 2006. — С. 270—280.
21. *Козакевич О.* Осередки трикотажного виробництва: Івано-Франківщина / Олена Козакевич // Мистецтвознавство'10. — Львів, 2010. — С. 79—92.
22. *Козакевич О.* Осередки фахової освіти в Східній Галичині кінця XIX — першої третини XX ст.: в'язання / О. Козакевич // Народознавчі зошити. — 2009. — № 3—4.
23. *Козакевич О.* Осередки в'язального виробництва на Івано-Франківщині (за матеріалами кінця XIX—

XX ст. / О. Козакевич // Наукові записки. — Вип. 11—12. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ. — 2010. — С. 60—68.
24. *Козакевич О.* Розвиток трикотажу 20—30-их р. XX т. на теренах Східної Галичини (модні тенденції, осередки) / Олена Козакевич // Народознавчі зошити. — 2003. — № 5—6. — С. 766—775.
25. *Козакевич О.* Вплив соціально-політичних явищ на розвиток та формування української моди (в контексті історії західноєвропейського костюма) / Олена Козакевич // Народознавчі зошити. — 2002. — № 1—2. — С. 146—153.
26. *Козакевич О.* «Нова Хата» / О. Козакевич // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів : Афіша, 2007. — С. 386.
27. *Кульчицька О.* Чи треба зберегти і поширити народню ношу? Одно актуальне питання (понеділок, 1 жовтня; Частина перша) / Олена Кульчицька // Діло. — 1934. — Ч. 262. — С. 3—4.
28. Мода зимою // НХ. — 1932. — Ч. 2. — С. 18.
29. Наш домашній промисел // Кооперативна Родина. — 1939. — Ч. 11. — С. 9.
30. НХ. — 1934. — Ч. 1.
31. НХ. — 1934. — Ч. 6.
32. НХ. — 1938. — Ч. 11—12. — С. 19.
33. НХ. — 1928. — Ч. 10 — С. 8.
34. Перша українська жіноча фахово-доповнююча школа середнього типу // НХ. — 1929. — Ч. 7. — С. 7.
35. Про фахові школи УПТ // Діло. — 1926. — Ч. 192. — С. 5.
36. Про жіночий спорт // НХ. — 1926. — Ч. 9. — С. 1—2.
37. Пропам'ятна книга гімназії сестер Василіянок у Львові. — Ню-Йорк ; Сидней ; Торонто, 1980. — 334 с.
38. Українська фахово-доповнююча школа у Львові // Нова Хата. — 1927. — Ч. 10. — С. 4.
39. У новій промисловій станиці // Торговля і промисл. — 1938. — № 1. — С. 6-7.
40. *Цимбалюк О.* «Труд» — жіноча кравецька школа / О. Цимбалюк. — Львів : БаК, 1998. — 56 с.
41. Що таке Українське Народне Мистецтво // Господарсько-кооперативний часопис. — 1922. — Ч. 6. — С. 64.
42. *Charewiczowa L.* Lwowskie organizacje zawodowe za czasów Polski Przedrozbiorowej / L. Charewiczowa. — Lwów, 1929.
43. Księga adresowa król. stoł. miasta Lwowa. — Lwów, 1900.
44. Księga adresowa król. stoł. miasta Lwowa. — Lwów, 1913.
45. *Lozinski W.* Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku / W. Lozinski. — Lwów, 1902.
46. *Rolny W.* Dwie taksy towarów cudzoziemskich z r. 1633 / W. Rolny // Lud. — 1895. — R. 5. — S. 386.
47. Skorowidz przemysłowo-handlowy królewstwa Galicyi. — Lwów, 1906.
48. Sprawozdanie z działalności «Ligy Pomocy Przemyslowej», 1913. — Lwów, 1914.
49. *Turnau I.* Historia dziewiarstwa europejskiego do poczatku XIX wieku / I. Turnau. — Wrocław ; Warszawa : WPAN, 1979.

Olena Kozakevych

LVIV AS A CENTRE OF KNITTING PRODUCTION
(after the sources of late XIX and first third XX cc.)

In the article has been considered one of the leading centres in knitting industry of Eastern Galicia at the late XIX to the first third XX cc., i.e. the town of Lviv. The important stages in local development of knitting in the context of sociocultural factors and phenomena of mentioned period have been determined with review of general types in production; the meaning of professional education in the growth of local knitting craft has been traced. The assortment and peculiarities of artistic styling of knitting ware have been characterized.

Keywords: knitting, fabrics, studio, manufactory, ateliers, professional education, machinery, vogue, assortment, tradition.

Олена Козакевич

ЛЬВОВ — ЦЕНТР ТРИКОТАЖНОГО ПРОИЗВОДСТВА
(конец XIX — первая треть XX вв.)

В статье рассмотрен один из ведущих центров трикотажного производства в Восточной Галичине конца XIX — первой трети XX вв. — Львов. Определены важные этапы развития в контексте социокультурных явлений и процессов обозначенного периода, дана характеристика, художественно-стилистические особенности трикотажных изделий, прослежено значение профессионального образование в развитии местного трикотажного промысла.

Ключевые слова: трикотаж, творческие мастерские, мануфактуры, профессиональное образование, мода, ассортимент, традиция, художественные особенности.

Олена НИКОРАК

СВОЄРІДНІСТЬ ДЕКОРУ ЗАПАСОК ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ: ТИПИ, ОСЕРЕДКИ

У статті проаналізовано своєрідність художніх ознак запасок Західного Поділля за техніками ткання, схемами композиції, колоритом. Визначено осередки виготовлення та побутування запасок різних типів. Проведено паралелі з однотипними виробами інших історико-етнографічних районів України та сусідніх народів.

Ключові слова: запаски, техніки ткання, осередки, схеми композиції, орнаментальні мотиви, ритміка, рапорт, колорит.

У комплексі традиційного вбрання українців, зокрема західної частини Поділля, є три типи поясного жіночого вбрання. До найбільш старовинних і реліктових належать незшиті[1] типи давньоукраїнського одягу — запаски та горбатки. Пізнішими є зшиті з декількох пілок[2] спідниці. На Західному, як і Центральному та Східному Поділлі, побутували одноплатові[3] запаски на відміну від двоплатових[4], які носили на Покутті, Гуцульщині та інших теренах.

Запаска — узорнотканий (іноді вишитий), видовжений вертикально виріб (шириною 60—70 см і довжиною 70—90 см) для прикривання, утеплення й прикрашення нижньої, стегнової частини стану. На досліджуваних теренах носили одну запаску спереду стану, поверх сорочки й горбатки або спідниці (домотканої, а згодом — виготовленої з тканин промислового виробництва). Обгортаючи запаскою передню частину стану, підперізували її на талії за допомогою плетених (з 3-х чи 5-ти пелюсток) або скручених «суканих» (з 2-х пелюсток) шнурочків «баюрів», пришитих до верхніх кутиків виробу. Зверху закріплювали запаску домотканим взористим чи в'язаним поясом, «окрійкою», кінці якої звисали донизу.

З глибокої давнини одноплатові й двоплатові запаски побутували у давніх слов'ян, а також інших народів, які проживають на суміжних і віддалених від України землях [47; 49; 50; 51; 52; 60; 61; 62; 63; 72; 73; 76; 77; 78; 89; 90; 91; 92; 93; 94; 100; 101; 102].

Аналіз наявних джерел, літератури і матеріалів польових досліджень автора засвідчують, що в різних регіонах, субрегіонах і осередках України впродовж віків (залежно від географічного розташування, кліматичних та соціально-економічних умов проживання, роду занять та інших чинників) склалися усталені типи тканин для одягу.

Розміри, пропорції та оздоблення кожного типу виробів визначалися сформованими стереотипами конкретного регіону й локального осередку. Вони відповідали віковому цензу, майновому стану й естетичним уподобанням місцевих мешканців.

Серед багатоманітності взористих тканих виробів для поясного жіночого вбрання яскравою своєрід-

---

1 Їх виготовляли цільнотканими поштучними виробами і вимірювали в одиницях кількості.

2 Двох-трьох, іноді — чотирьох-п'яти пілок.

3 У вигляді одного шматка тканини, який приперізували спереду стану.

4 У вигляді двох шматків тканини, один з яких приперізували ззаду, інший — спереду стану.

ністю мотивів і схем композиції виділяються одноплатові запаски Західного Поділля.

Незважаючи на те, що бібліографія за темою публікації налічує значну кількість позицій, однак вона лише фрагментарно висвітлює означену наукову проблему. Навіть у працях відомих учених, зокрема дослідників традиційних тканин О. Никорак [79, 80, 81, 82], О. Олійник [88], С. Сидорович [96], і одягу українців, зокрема М. Білан, Г. Стельмащук [48], Ф. Вовка [53], Н. Гатальської, Г. Івашків [54], Я. Головацького [55], Т. Гонтар [56], І. Гургули [57], А. Зарембського [58], Р. Захарчук-Чугай [59], Я. Кожолянко [64, 65], О. Косміної [66, 67], М. Костишиної [68, 69, 70], К. Матейко [74, 75], Т. Ніколаєвої [83, 84, 85, 86, 87], Г. Стельмащук [96], В. Шухевича [99], О. Кольберга [102], Й. Грабовського [101] містяться переважно короткі й скупі або загальні відомості про деякі художньо-естетичні особливості запасок досліджуваної та інших територій України.

Посилений інтерес сучасних художників-модельєрів, дизайнерів одягу до традиційних виробів як одного з джерел творчої інспірації спонукає здійснити глибший і детальніший мистецтвознавчий аналіз декору західноподільських запасок. За художньо-естетичними особливостями домотканих запасок простежуються більше чи менше помітні територіальні відмінності. Зокрема, артефакти північних районів Західного Поділля за матеріалами, техніками виготовлення, мотивами і схемами розташування декору найбільше подібні до однотипних волинських і поліських виробів [54, іл. 9, 12, 14, 16, 18; 97, с. 138; 78, с. 340]. Їх ткали сатиновим переплетенням, внаслідок чого нитки вовняного піткання щільно перекривали конопляну основу, що забезпечувало гладку лискучу поверхню і насичений колір фону та смуг.

Найпростішими за оздобленням є запаски (60—65 x 55—75 см) з однотонним чорним (с. Кордишів) [22] та червоним (с. Цеценівка Шумського р-ну) [23] фоном. Вони характерні тим, що на невеликій відстані (7—10 см) від поділка симетрично розташовані групи (6—10 см) різнокольорових (білі, голубі, зелені, рожеві, червоні, чорні, фіолетові, вишневі) смуг. Завдяки неоднаковій насиченості їхнього тону й симетричності укладу в межах смуги формується розмірена монотонна ритміка по вертикалі. Для підсилення декоративності іноді в деяких стрічках застосовують меланжеву[5] пряжу [24]. Цим досягають м'яких переливів теплих і холодних барв і ефекту мерехтіння. При укладанні різнокольорових стрічок (здебільшого однакової ширини) традиційно акцентується середина та бічні краї групи.

Запаска, с. Цеценівка Шумського р-ну Тернопільської обл., ТКМ Т-2910, поч. ХХ ст.

Запаска, м. Збараж Тернопільської обл., ТКМ Т-369, поч. ХХ ст.

Запаски з аналогічними чи подібними композиціями побутували на Волині [9] й Поліссі, де мали на-

[5] Скручені дві-три нитки неоднакових за насиченністю, переважно контрастних кольорів.

Гарасимчук А.А. Запаска, с. Андрушівка Шумського р-ну Тернопільської обл., ТКМ Т-1320, поч. XX ст.

Запаска, с. Сновидів Бучацького р-ну Тернопільської обл., УЦНК МІГ КН-1389

зву «попередниця», «переднік», «припинда», «затулка», «фартух», «фартушок», «запаска» [54, іл. 16].

Дещо багатшими за художньо-естетичним вирішенням є запаски цих же північних теренів Тернопільщини (сіл Сапанів Кременецького [25, 10], Мирове, Андрушівка Шумського р-нів [26]). У них теж на певній відстані (8—16 см) від поділка розташовано основну групу різнокольорових смуг, загальна ширина яких сягає від п'яти—восьми до десяти—п'ятнадцяти сантиметрів. При варіативності їхнього укладу в межах групи типовою є симетрія та виділення центральної частини і бокових країв.

На відміну від охарактеризованих раніше запасок з однотонним фоном у цих виробах чорне тло зрідка, з інтервалом два-три сантиметри перетинають вузенькі, однакової ширини (в 2—3 нитки) стрічки декількох кольорів (червоного і зеленого; червоного, оранжевого, рожевого, синього, голубого і білого; фіолетового, рожевого, червоного і білого), які формують холодну гаму барв. Рапорт таких стрічок коливається від двох-трьох до десяти-дванадцяти сантиметрів. Поєднання жовтих, рожевих, пурпурово-червоних, трав'янисто-зелених тоненьких стрічок на відстані одного-двох сантиметрів створює ущільнений чи розріджений ритм їхнього чергування по вертикалі й теплий колорит.

Менше поширені в північних районах Тернопільщини запаски з густо заповненим тлом (с. Андрушівка) [27]. На відміну від рапортної схеми розрідженого їх укладу на нейтральному тлі в таких виробах не поодинокі, ледь помітні пасочки, а вузькі групи (по дві-три, іноді й чотири—п'ять тоненьких, укладених поряд стрічок переважно холодних барв) різнокольорових смуг чергуються за принципом рівноваги темніших і світліших площин. Вони переважають ділянки чорного тла, яке узагальнює й об'єднує їх.

При, здавалося б, певній безсистемності розподілу поліхромних смуг основна увага сконцентрована на домінуючій широкій смузі, розташованій внизу, біля поділка. В напрямку до верху виробу ритм смуг ледь помітно спадає за рахунок щораз більшого звуження їхньої ширини та зменшення чорних проміжків тла. Іноді долішня частина запаски акцентується ще однією широкою смугою або групою стрічок, що додає виробу завершеності композиції.

Крім проаналізованих запасок з темним, переважно чорним або темновишневим тлом, на досліджуваних теренах побутували і ясніші червоні однотипні вироби з рапортними композиціями (с. Сапанів Кременецького р-ну) [28]. У них поодинокі вузенькі стрічки (по 0,2 см) білого, жовтого, зеленого та чорного кольорів на однаковій відстані повторюються по всьому виробу (рапорт — 4 см). Іноді в таких червоних запасках північних районів Тернопільщини на значній відстані рівномірно укладені поодино-

кі тоненькі (біла, чорна, жовта) стрічки. Рапорт складає п'ятнадцять сантиметрів. Акцентом композиції є група широких (по 1,8 см) смуг білого, червоного, жовтого та синього кольорів, розташованих у нижній частині виробу (на відстані 7 см від поділка). Завдяки техніці сатинового переплетення колір фону запаски та поперечних вузьких стрічок і ширших смуг звучить інтенсивно, внаслідок чого вони створюють емоційну напругу.

Варіантом цього типу є подібні за колоритом червоні дрібновзористі запаски (сс. Коцюбинчики Чортківського, Сновидів Бучацького р-нів) [29, 11]. Вони характерні тим, що основним компонентом декору є смуги зелених дрібновзористих павучків на червоному тлі, які розташовані у нижній частині виробу. Таких виразніших за декором смуг може бути одна або й більше. Інші вужчі поодинокі (білі, жовті та чорні) стрічки гребінчастого силуету з великим інтервалом заповнювали тло основної площини запаски. Охарактеризовані вироби виготовлені здебільшого репсовою технікою і мають рельєфну фактуру у вигляді ледь помітних вертикальних рубчиків, які збагачують їхнє художнє вирішення.

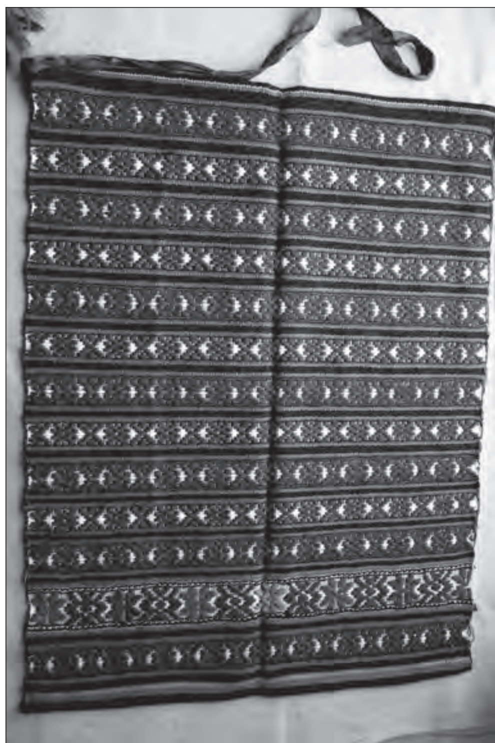
Споріднені з проаналізованими, однак значно насиченіші за декором є чорні «павучкові» запаски, типові для Борщівщини (сс. Кривче, Дністрове, Мельниця Подільська, Кудринці, Вільхівці, Боришківці) [2, 31]. Існує декілька варіантів цього типу композицій. В одних із них по три—п'ять, деколи шість чи сім павучкових смуг на великій відстані (рапорт іноді становить шість—вісім см) розташовані традиційно в нижчій частині запаски. Центральна найсвітліша смуга — з жовтими павучками значно активніше виділялася від бічних рожевих. Тло запасок рівномірно заповнене вузенькими поодинокими стрічками декількох темніших барв (оранжева, зелена, червона, синя, фіолетова — рапорт від 2,5 до 4—5 см). По дві таких же стрічки розташовані і між павучковими смугами [16, 30], вони перегукуються з основними взористими, що сприяє досягненню цільності сприйняття композиції.

В інших, багатших за декором запасках різнокольорові стрічки павучків з більшим чи меншим інтервалом заповнюють усе полотнище. Іноді контрастнішими сполуками традиційно виділяється декілька смуг павучків, сконцентрованих у нижчій частині виробу. Ці домінуючі узорні ділянки позмінно чергуються з вузенькими і дещо ширшими безузорними стрічками декількох кольорів. Загалом «павучкові», як і інші запаски борщівського осередку, типові перевагою холодних барв. Лише деякі

Марценюк М.В. Запаска «павучкова», с. Кривче Борщівського р-ну Тернопільської обл., ТКМ Б Т-216

Запаска «павучкова», с. Дністрове Борщівського р-ну Тернопільської обл., ТКМ Т-5028

Запаска «заборова», с. Мельнище-Подільська Борщівського р-ну Тернопільської обл., ТКМ Т-1554



Запаска «заборова» с. Дністрове Борщівського р-ну Тернопільської обл., ТКМ Т-5029

компоненти декору акцентовані теплими — жовтим, оранжевим, червоним кольорами (с. Мельниця Подільська, Кривче) [32, 17, 31].

Набагато складніші й вишуканіші в мистецькому сенсі є «заборові» запаски, в яких, крім дрібновізерункових павучкових у нижній частині виробу, розташовано ще одну (с. Дністрове, Кудринці, Вільхівці) [12, 3], три (Мельниця Подільська) [33, 18], п'ять (Нижнє Кривче) [19] і більше значно ширших орнаментальних смуг, виготовлених технікою перебору (с. Сапогів, Вільхівці, Бабинці, Боришківці, Іване-Пусте, Панівці) [33, 4]. При багатоманітності заборових смуг у залучених до аналізу творах простежується певна закономірність. Вона найбільше проявляється у використанні домінуючих чотири— шести, іноді — восьмипелюсткових розет, вписаних у ромби, чи шестигранники і хрещатих мотивів найрізноманітнішої конфігурації, що їх розмежовують.

Ритм композицій цього типу запасок багатоплановий, він розвивається по горизонталі й вертикалі. Горизонтальний ритм у межах смуг задається послідовністю чергування основних мотивів, які або підкреслюються сусідніми, контрастними за насиченістю кольорами, або плавно переходять до них і сприймаються м'яко та злагоджено. Ритм по вертикалі створюється поєднанням безузорних чорних або темнокоричневих і дрібновзористих павучкових стрічок та найпрецизніших за розробкою форм мотивів і кольоровим вирішенням «заборових» орнаментальних смуг. Навіть одні і тіж мотиви, розташовані на світлому (білому, жовтому, оранжевому чи яснозеленому) тлі інакше сприймаються, ніж на чорному, коричневому чи темносиньому. Завдяки тональним контрастам більше увиразнюються форми окремих фігур орнаментальної смуги, чіткіше підкреслюється ритмічність їхнього повторення.

У три- чи п'ятидільних заборах борщівських запасок найбільш вибагливими за формою мотивами, схемами їхнього розташування в смузі та насиченістю кольорових сполук виділяється головним чином центральна — з домінуючим орнаменом. Бічні, зазвичай споріднені з ними доповнювали, збагачували і підтримували їх.

Площини нейтрального чорного, темносинього або коричневого фону, заповнені вузькими горизонтальними суцільними й уривчастими штрихпунктирними та дрібноузорними «павучковими» стрічками додавали милозвучності значно активнішим за декором, ширшим основним «заборовим» смугам. Вони підсилювали їхнє звучання. Іноді до-

мінуючі орнаментальні смуги займали третину або й половину запасок, решта площини заповнена «павучковими» стрічками.

Однак на Борщівщині побутували й значно вишуканіші, в сенсі наповненості «заборовими» смугами запаски. У них, крім однієї широкої взористої площини (4—5 см), розташованої традиційно біля подолка, усе полотнище виробу заповнене позмінно повторюваними (подібними за формою розеткових і хрещатих мотивів) вужчими смугами (по 2,5 см та 3 см кожна), витканих технікою перебору. Чорне тло виступає лише у вигляді невеликих просвітів між ними, воно дещо підтримане вузькими безузорними зеленими та вишневими стрічками, що його обрамляють. Завдяки тому, що у вужчій смузі всі мотиви — восьмипелюсткові розети й хрещаті фігури виведені синім кольором на контрастному білому тлі, а в суміжній ширшій — зеленим на такому ж фоні, формується монотонна ритміка по вертикалі. Поодинокі тоненькі червоні горизонтальні стрічки, розташовані по центру зеленого «забору» ще більше підкреслюють цей ритм й акцентують окремі елементи орнаменту. Контрастом до цих холодних барв є основна орнаментальна смуга, вирішена в теплих кольорах з холодними акцентами. На жовтому фоні між зеленими хрещатими фігурами позмінно укладено червоні, голубі й сині восьмипелюсткові розети, які є домінантою композиції. Червоний колір розет перегукуються з такого ж забарвлення горизонтальними стрічками в зелених заборах центральної площини запаски і в сукупності вони формують цільність композиції (с. Дністрове Борщівського р-ну) [35].

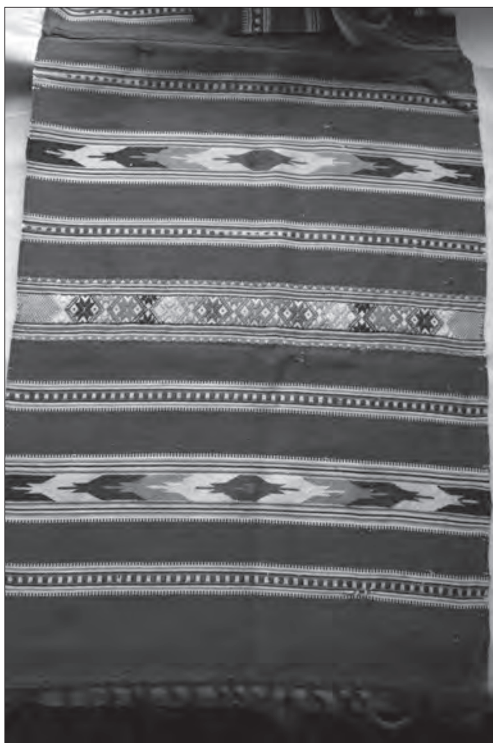
Загалом «заборові» запаски цього осередку вирізняються холодною гамою кольорів із введенням незначної кількості теплих барв. Останні в основному акцентують деякі елементи взорів та пожвавлюють сприйняття композиції.

Осібний тип складають білі, святкові, «заборові» запаски для дівчат і молодиць, найбільше характерні для Борщівщини (сс. Мельниця Подільська, Сапогів, Боришківці, Вільхівці та ін.) [13, 5]. Схема розташування домінуючих «перебираних» смуг традиційна — в нижній частині виробів. Таких виразніших за формою мотивів смуг, які займають третину чи половину запаски, може бути одна, три, а деколи й п'ять. Вони сформовані здебільшого лише

Запаска «заборова», с. Мельнище-Подільська Борщівського р-ну Тернопільської обл., УЦНК МІГ КН-138, 1960-і рр.

Запаска «заборова», м. Збараж Збаразького р-ну Тернопільської обл., ТКМ Т-2198, 1960-ті рр.

Запаска «заборова», с. Опрілівці Збаразького р-ну Тернопільської обл., ТКМ Т-1262, 1960-ті рр.



Запаска «заборова», с. Оршиківці Копичинського р-ну Тернопільської обл., ТКМ Т-1230, 1960-ті рр.

різнокольоровими (червоними, голубими і синіми чи вишневими, зеленими, рожевими, фіолетовими та чорними) розетами. Іноді в п'ятидільних композиціях запасок орнаментальні смуги творять невеликі ромбики й перехрестя, що їх розмежовують. Доповнюючими компонентами декору є вузькі стрічки мініатюрних павучків та гребінчиків.

При три- чи п'ятидільному розташуванні взористих смуг контрастнішими поєднаннями барв виділяється зазвичай центральна, тоді як бокові доповнюють і підтримують її. Вільні проміжки тла між домінуючими смугами, утвореними мотивами розет і підпорядкованими їм «павучковими», іноді заповнені зигзагоподібною смугою, створеною нашитим на білому фоні «стеклярусом» золотистого та зеленого кольорів. Своїм полиском вони дещо збагачували загальне художнє вирішення запаски, надавали їй святковості й ошатності [14].

Як і в загальнопоширених, типових для Борщівщини чорних «заборових» запасках, тло в білих переткане вузенькими безузорними стрічками декількох барв. Вони позмінно чергуються з поодинокими, іноді потрійними стрічками «павучків», які акцентують вертикальний ритм. Завдяки перевазі білого фону над взористими компонентами такі запаски вражають легкістю візуального сприйняття композиції.

Варіантом цього типу запасок є ті, в яких домінуючі «заборові» смуги утворені ромбиками концентричної будови, «павучками» та групами гладких чорних стрічок з незначним вкрапленням жовтих і червоних, що переважають над білим фоном (с. Дністрове) [36].

Очевидно, білі запаски — це вироби новітньої традиції (першої половини XX ст.), оскільки вони виготовлені в основному з бавовняної пряжі білої та пофарбованої в чорний, зелений, голубий, червоний і оранжевий кольори. Тло запасок виткане саржевим переплетенням, безузорні поліхромні смуги — репсом, а взористі — перебором «під дошку». Останні рельєфніше виступали над фоном і додатково збагачували загальне художнє вирішення запасок.

Особливою декоративністю виділяються волочкові та шовкові запаски червоного (вишневого) (с. Опрілівці Збаразького, м. Збараж та с. Курники Тернопільського р-нів) [37] та зеленого (с. Оришківці Копичинського р-ну) [38] кольорів. Вони теж належать до новітніх виробів 1930—1960-х років. Подібні запаски в той час носили і в інших селах, зокрема Стрілківці (1956 р.) [6], Кудринці, Худиківці Борщівського р-ну [7]. На відміну від давніх традиційних, товстіших чорних і темновишневих запасок, виготовлених з ниток, спрядених вручну з домашньої вовни, ці вироби виткані з тонкої вовняної і шовкової пряжі промислового виробництва.

Тому вони м'якші, еластичніші та не мають чітко вираженої фактурної поверхні.

На відміну від усіх інших проаналізованих уже запасок, які підперізували на талії за допомогою шнурків, новітні збаразькі найчастіше носили вперекидку. Тому основні орнаментальні площини заповнювали більшу (35—40 см) нижню частину. Верхній кінець (шириною в 13—15 см), який перегинали через пояс і він вільно звисав, був менше декорований. Причому «заборову» частину цього верхнього кінця запаски ткали так, як з вивороту, внаслідок чого при його перекиданні орнамент прочитувався з лицьової сторони.

Типовою схемою розташування основних орнаментальних смуг обидвох частин запаски є тридільність і спорідненість між собою. Крім традиційних для Західного Поділля мотивів восьмипелюсткових розет «руж» та одинарних і подвійних хрещатих фігур, що їх розмежовують, у таких запасках основою композиції є типові для Гуцульщини та Покуття мотиви «качури», «кучері», «скосаки» (поширені в «заборах» запасок, переміток, скатертин, пошивок, верет тощо) [79, с. 57, 85, 125, 167, 171; 80, с. 229, 313, 371, 421; 81; 95, с. 71].

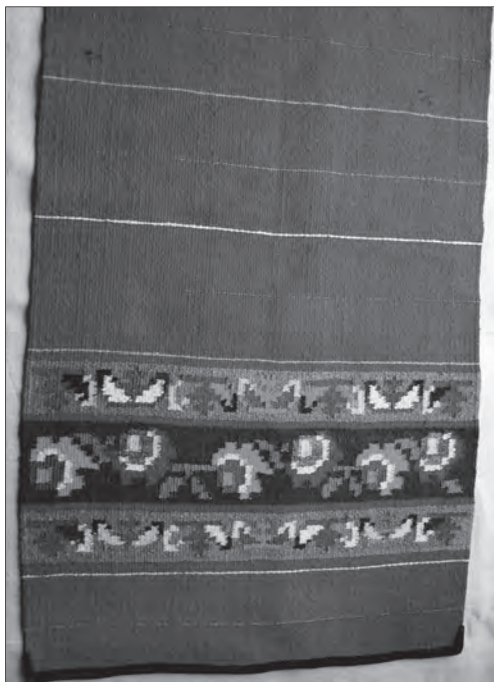
Качури різних кольорів, щільно укладені поряд і спрямовані симетрично до центру, формують домінуючу смугу основного орнаменту (шириною 4 см) запаски. Завдяки тональній градації світліших і темніших качурів, розташованих у смузі, досягнуто чіткості сприйняття поліхромного взору, а також підкреслено спадаючий та наростаючий ритм по горизонталі. Поверхницями цієї насиченої за декором площини є вузькі групи безузорних стрічок двох-трьох кольорів та зубчасте чи гребінчасте завершення країв, утворене мініатюрними трикутничками або прямокутниками.

Інші, вужчі (по 3 см) взористі смуги, розташовані обабіч центральної «качурової», вирізняються статичністю й лаконічністю трактування декору. На суцільному жовтому фоні позмінно чергуються восьмипелюсткові розети «ружі», «штерна» та перехрестя одного — зеленого або голубого кольору. Вони сприймаються суцільним, вишуканим за графічною розробкою форм мотивів мереживом, яке зрівноважує напружену за кольоровими сполуками й ускладнену за формою мотивів основну смугу орнаменту. Розмежовуючими компонентами заборів є вузькі групи різнокольорових стрічок «розводи», «переліжки», «відводи», завершені зовні дрібним гребінчастим силуетом, який створює враження м'якшого, менше помітного переходу до нейтрального тла запаски.

Запаска «килимова», с. Кошляки Підволочиського р-ну Тернопільської обл., ТКМ Т-2703, 1940-ві рр.

Запаска «килимова», с. Токи Підволочиського р-ну Тернопільської обл., МУНДМ КТ-758, поч. XX ст.

Запаска «килимова», с. Голотки Підволочиського р-ну Тернопільської обл., ТКМ Т-6609, поч. ХХ ст.



Запаска «килимова», с. Кошляки Підволочиського р-ну Тернопільської обл., ТКМ Т-2828, поч. ХХ ст.

За декором (силуетом домінуючих та підпорядкованих їм мотивів, ритмікою в межах смуг та кольоровою палітрою) такі західноподільські запаски дуже подібні до однотипних виробів Гуцульщини й Покуття 1920—1930-х рр. [97, іл. 16]. Їх ткали в приватних майстернях Косова та його околиць з тонкої вовняної, «волочкової» та шовкової пряжі промислового виробництва. Цього типу запаски в той час були вагомим компонентом святкового, зокрема весільного, а також сценічного вбрання фольклорно-етнографічних колективів.

Окрему типологічну групу складають органічні за композиційними схемами вовняні й напіввовняні запаски, виткані килимовою технікою. Розрізняють два типи килимових запасок (45—50 х 65—70 см) Тернопільщини, поширені в селах Підволочиського, Збаразького та Борщівського районів. Одні з них характерні тим, що їхня нижня частина або вся площина щільно заповнена горизонтальними смугами геометричного орнаменту, схожого з килимовими доріжками та килимами цих же та сусідніх теренів. Інші — відрізняються від них стилізовано-рослинними мотивами, укладеними теж у нижній частині виробу в поперечні смуги, або у вигляді вертикально спрямованих вазонів чи віночків.

Серед залучених до аналізу зразків запасок з геометричним орнаментом виділяються ті, в яких чорне, і ті, що мають біле тло. У білих килимових запасках основна взориста площина зосереджена на поділку і займає майже половину (30—35 см) виробу (с. Кошляки Підволочиського р-ну) [39]. Домінуючими в них є одно-, дводільні композиції. Обидві, щільно заповнені декором смуги, утворені мотивами різнокольорових ромбів концентричної будови та хрещатих фігур, що їх розділяють. Вони обрамлені обабіч кількома тоненькими безузорними пасочками «поверхницями» «розводами», які полегшують сприйняття основних взористих площин. Крім того, по вертикалі вони розділені між собою білим фоном, на якому вільно, з однаковим інтервалом чергуються невеликі різнокольорові ромбики. Останні підтримують і доповнюють домінуючі орнаментальні смуги. Група всіх цих взористих площин зовні завершена ще стрічкою у вигляді «кривульки», яка об'єднує їх і формує цілість композиції та створює плавний перехід від насиченої за декором частини запаски до нейтрального однотонного білого тла. Викінченості всьому виробу додають рельєфні китиці. Сплетені у вигляді ажурної скісної сітки та завершені знизу довгими звисаючими пучками вовняних ниток, вони є суттєвим компонентом оздоблення запаски.

Чорні західноподільські килимові запаски споріднені з білими, насамперед, за мотивами та поперечносмугастим їх розташуванням. Вони характерні більшою варіативністю композиційних схем і поліхромністю. Найпоширенішим є три-, чотири-, п'ятидільний розділ основних, розмаїтих за формою і розмірами геометричних мотивів: ромбів, концентричної будови, хрещатих фігур, зигзагів (с. Кошляки, Вільхівці, Устя, Кудринці, Іване-Пусте, Кривче, Залуччя, Худиківці) [20, с. 8]. Вони теж розділені групами вузьких безузорних стрічок, що мають назву «розводи», які формують ритміку по вертикалі та полегшують сприйняття домінуючих орнаментальних площин. У центральній, дещо вужчій поряд укладено дві ромбічні фігури. У ширших, верхній та нижній, навпаки, по центру однакові крупні ромби, а обабіч них — півромби. Внаслідок цього створено враження, що вони закомпоновані за схемою скісної сітки й уникнено одноманітності. Це підсилено ще й тим, що вписані один в інший ромби вирішені в ясніших (червона, оранжева, жовта, зелена) теплих, тоді як хрещаті фігури, що їх розмежовують, — у темніших холодних барвах.

Уся нижня взориста площина, яка займає дві третини виробу, обрамлена симетрично згрупованими горизонтальними стрічками, які забезпечують плавний перехід до нейтрального чорного тла. Вони перегукуються з подібними стрічками, які розмежовують основні смуги орнаменту і разом творять цільну композицію запаски.

В інших килимових запасках усе чорне тло виробу заповнене ритмічно повторюваними поперечними орнаментальними смугами. Однак, як і в попередніх виробах, домінуючі тридільні смуги розташовані традиційно в нижчій площині запаски (с. Нижнє Кропивче) [21]. Виразніші за декором бічні смуги сформовані трьома видовженими по горизонталі ромбами концентричної будови та хрещатими фігурами, що їх розділяють. Центральна — утворена трикутниками. Характерно, що означені основні фігури цих трьох смуг орнаменту мають прямокутні уступи (що зумовлено технікою ткання на пряму межову нитку. Натомість менші мотиви ромбів і перехресть у смугах, розташованих у верхній частині запаски, вирізняються скісними гострокутними завершеннями форми (створеними технікою ткання на косу межову нитку).

Запаска «килимова», с. Кошляки Підволочиського р-ну Тернопільської обл., ТКМ Т-2393, поч. XX ст.

Запаска «килимова», с. Добромірка Збаразького р-ну Тернопільської обл., МНАПЛ АП-15230, поч. XX ст.

Схожі за формою, однак ще менші мотиви утворюють вузькі взористі стрічки, що розділяють три основні смуги орнаменту. Контраст форм домінуючих і підпорядкованих їм мотивів та різниця їхньої величини підсилюють виразність основних

Запаска домоткана «килимова», оздоблена бісером, с. Гермаківка Борщівського р-ну Тернопільської обл., БКМ 14789 ПЕ-1098

Запаска домоткана «килимова», оздоблена бісером з «дармовисами», с. Германівка Борщівського р-ну Тернопільської обл., з приватної колекції А. Сендецького, перша третина XX ст.

орнаментальних площин. Вони є домінантою композиції всього полотнища запаски. Групу цих основних і доповнюючих компонентів декору, який переважає над нейтральними площинами чорного тла, об'єднують і зрівноважують вузькі безузорні стрічки, що розділяють їх. Вони підкреслюють також вертикальну ритміку.

У межах полотнища запаски в усіх орнаментальних площинах окремі мотиви (з прямокутними та гостроконечними обрисами форм) виділені найсвітлішим жовтим кольором таким чином, що вони формують ритмічність за схемою скісної сітки. Ідентичні мотиви цих же смуг, вирішені в різних за тональною градацією барвах (оранжева, червона, вишнева, фіолетова, рожева, темнозелена), відходять на другий план, але підтримують цей композиційний лад. Вони підсилюють і збагачують загальне художнє вирішення виробу.

За багатьма параметрами — формою мотивів, схемами їхньої організації на площині, ритмікою та кольоровою палітрою килимові запаски з геометричним орнаментом подібні до старовинних килимових «налавників», півкилимків, килимків, а також наволочок і скатертин Західного Поділля [97, іл. 138; 98, с. 106, 189, 317, 322, 323, 378, 375]. Певні паралелі системи декорування простежуються також з однотипними запасками Центрального та Східного Поділля (Хмельниччина, Вінниччина), Полісся (Житомирщина, Київщина, Сумщина) та Наддніпрянщини (Черкащина, Харківщина) [74, с. 80, 144, 151, 161, 183; 86, с. 185, 186, 187, 203; 59, с. 65—66; 97, іл. 17, 18; 98, іл. 53].

Окрему типологічну групу складають запаски з домінуючими геометризовано-рослинними мотивами. Вони характерні тим, що декор закомпонований на суцільному білому, чорному, темнозеленому, вишневому чи пурпурово-червоному тлі різної насиченості. При неоднакових схемах їхнього розташування спільним є те, що основна взориста площина зосереджена традиційно в нижній частині виробу.

В одних із них стилізовані мотиви квітів, листочків, пуп'янків чи галузок укладені в тридільні смуги. З-поміж них величиною, виразністю форм мотивів та чіткістю ритміки по горизонталі виділяється середня, дещо ширша (від 6—7 до 20—21 см) смуга основного орнаменту (с. Кошляки) [40]. Домінуючі мотиви квітів різної конфігурації в оточенні листя та пуп'янків іноді статично укладені поряд, або вплетені в динамічну галузку. Симетрично розташовані вужчі стрічки «поверхниці» найчастіше виступають у вигляді кривульки, обабіч якої в тій чи іншій послідовності чергуються невеликі листочки різної форми. Найчастіше це трилисники.

Завдяки контрасту чорного тла основної смуги геометризовано-рослинний орнамент червоного, зеленого, рожевого, синього чи фіолетового кольорів

чітко виділяється на ньому і значно активніше звучить. Натомість легше й менш емоційно сприймаються вужчі (по 3—4 см) взористі стрічки «поверхниці» з яснішим зеленим, сірим чи фіолетовим тлом. Вони доповнюють центральну візерункову площину й формують плавний перехід до загального, найчастіше пурпурово-червоного тла виробу. Воно іноді зрідка (з інтервалом 4,5—5 см) перетканe вузенькими безузорними стрічками білого, рожевого, зеленого, жовтого чи оранжевого кольорів, які рівномірно чергуються в тій чи іншій послідовності. Певним чином ці ледь помітні поперечні пасочки підтримують смугастий декор основної нижньої орнаментальної частини запаски.

Поперечно-смугастою схемою виділяються запаски зі стилізовано-рослинним «квітковим» декором. Він займає майже половину нижньої частини виробу і характерний широким вектором варіативності. Іноді дві-три більших за розмірами та виразніших за формою квіток, оточені дрібнішими, неоднаковими за силуетом квіточками, листочками та пуп'янками формують основну групу декору. Вона розташована посередині видовженої по горизонталі прямокутної площини і є домінантою композиції. По периметру, на незначній відстані від неї вільно укладені поодинокі мотиви восьмипелюсткових розет, які доповнюють центральну квіткову групу. Вони утворюють замкнуту композицію й підсилюють цільність її декоративного рішення (с. Лозівка Підволочиського р-ну)[6].

Інші вироби характерні тим, що нижня прямокутна площина (висотою 30—35 см) акцентується домінуючим мотивом вазона, утвореним симетрично розташованими крупнішими стилізовано-рослинними квітами та розлогими горизонтально гілками з листям, що їх оточують. На цій групі зосереджена основна увага. Справа і зліва від неї укладено однакові вертикальні гілочки з подібних мотивів, які доповнюють і підтримують основну фігуру вазона.

Завдяки чіткості трактування форм мотивів, продуманості кольорових сполук (зеленої, рожевої, жовтої з незначним вкрапленням білої та чорної) досягнуто виразності й цілісності вазонкової композиції. Вона велично й урочисто звучить на пурпурово-червоному фоні (с. Кошляки) [41]. Ще

Дівчина в традиційному одязі (узорнотканій «килимовій» запасці), с. Устя Борщівського р-ну Тернопільської обл. Фототека ТУМБ-8800 Ф-3301

Жінки в традиційному одязі (узорнотканих «заборових» запасках), с. Вільхівець Борщівського р-ну Тернопільської обл., 1948 р. Фототека ТУМБ-8405 Ф-3039

[6] З приватної колекції родини А. Будзана та К. Матейко.

Дівчата в традиційному одязі (узорнотканих «заборових» запасках), с. Іване-Пусте Борщівського р-ну Тернопільської обл., 1941 р. МІГ КН-19380

більшої декоративності додає їй горизонтальна чорна площина, укладена нижче вазона, на якій розташовані чотири восьмипелюсткові розети рожевого, червоного кольорів, з'єднані зеленими гілками з трилисників. Деколи схожа вазонкова композиція розташована на контрастній до загального червоного тла зеленій або чорній площині, що підсилює емоційність сприйняття декору (с. Токи Підволочиського р-ну) [42].

Окрему, вишукану за декором групу складають килимові запаски, в яких одне більше, або два менших, вертикально спрямованих деревець заповнюють усю нижню прямокутну площину (с. Кошляки, Голотки Підволочиського р-ну) [43]. Вони характерні статичністю або динамічністю розташування гілок з пуп'янками та листочками у вигляді ромбиків, вивіреністю їхніх співвідношень, графічністю трактування форм мотивів та нюансними градаціями зближених за тоном пастельних вохристих, зеленкуватих, жовтих, оранжевих та білих кольорів.

Зверху і знизу охарактеризованих деревець розташовані поперечні вузькі стрічки, а між ними — поодинокі ромбики, розділені по центру мініатюрним перехрестям, або вписані один в інший. Зовні, у верхній частині, плавний перехід до однотонного червоного чи вишневого тла створює вузька стрічка з дрібних трикутничків тих же барв, що й основний узір. Низ завершує дещо ширша смуга, утворена симетрично спрямованими від центру до бокових країв листочками у вигляді невеликих ромбиків, схожими з тими, що є в деревцях. Такі горизонтальні взористі смуги візуально замикають площину композиції, додають їй цілісності.

Найбільшою оригінальністю виділяються килимові запаски, квіткові мотиви яких закомпоновані у вигляді підковоподібного віночка. За мотивами, принципами розробки їхньої форми такі запаски споріднені з охарактеризованими поперечносмугастими. Однак при значній варіативності їхнього художнього вирішення спільним є те, що увесь декор зосереджений у нижній частині запаски (його висота сягає 35—48 см).

Внизу симетрично розташовано переважно три стилізованих квітки поряд. Вище бічних троянд, закомпонованих справа і зліва, в'ються до верху галузки, утворені подібними за формою домінуючими квітами, пуп'янками різної величини та листочками, що заповнюють проміжки вільного тла між ними. В міру віддалення від нижчої частини запаски розміри мотивів та їхня кількість зменшується, а декор облегшується.

Залучені до аналізу твори дають підстави стверджувати, що такого типу запаски побутували в Збаразькому (м. Збараж, с. Добромірка) [44; 45], Підволочиському (с. Кошляки, Токи, Голотки) [45], Борщівському (с. Кривче) [46] районах Тернопільщини.

Загалом у проаналізованих артефактах із Західного Поділля зауважено таку закономірність розміщення домінуючого орнаменту, витканого перебірною і килимовою техніками: у нижчій частині запаски «на поділку», по всьому полотнищу, в ритмі, що поступово спадає знизу доверху. Тут укладені трохи вужчі взористі стрічки на найбільшій відстані, але в міру наближення до поділка ширина їх збільшується, а ритм пропорційно ущільнюється. Домінуючі поперечносмугасті узорні комплекси симетричні, найчастіше три-, рідше — п'ятидільні, в яких середня заборова виділяється не лише величиною та більшою наповненістю виразними за формою мотивами, а й кольоровою гамою.

Концентрація основних горизонтальних орнаментальних площин у нижній частині виробу, що займають його третину, або й половину, типова не лише для запасок — попередниць Поділля, Покуття, а й Волині, Полісся, Середнього Подніпров'я та Слобожанщини [74, с. 144, 151, 161; 84, с. 185, 187, 203; 66, с. 17, 19, 21, 27, 29; 67, с. 24, 28, 29].

Менше поширені на Поділлі, як і Покутті запаски із суцільним заповненням полотнища горизонтальними смугами орнаменту килимового або перебірного ткання, іноді поєднаного з підпорядкованими їм павучковими і гладкотканими вузькими стрічками [67, с. 17, 22, 30, 31, 103; 66, с. 55; 98, іл. 182, 183]. Тло таких виробів чорне або вишневе різної насиченості. Найбільше характерні відкриті стрічкові композиції, дещо менше поширені закриті. Основу геометричного орнаменту домінуючих смуг становлять здебільшого ромби, розети, хрещаті фігури, скосики, клинці, укладені за тридільною схемою і принципом симетрії та рівноваги.

Незначне поширення на досліджуваних теренах Поділля, зокрема Підволочиського та Збаразького р-нів мали вишукані за декором килимові запаски з геометризовано-рослинними квітковими мотивами, які творять замкнуті композиції у вигляді вазонів. Подібні за декором вироби типові для Полісся й Наддніпрянщини [67, с. 20].

Аналоги запасок з комбінованими, переважно поперечносмугастими композиціями знаходимо також у багатьох народів Карпато-Балканського регіону [49, с. 158—159; 91, с. 269, 281—286, 333—336, 339, 345, 447—449; 94, с. 81—82, 87, 90; 90, с. 31—52; 101, с. 123, 133]. Зокрема, у болгар переважають запаски «престилки» з домінуючими горизонтальними смугами килимового ткання, розміщеними по всьому полотнищу. Основними мотивами їх є великі клинці, скосики, хрещаті фігури, ромби, розети [91, с. 333, 334, 336, 339, 345, іл. 6.29, 6.30, 6.31].

У румунських поперечносмугастих двоплатових запасках «катринцях» взористі площини килимового ткання теж зосереджені переважно в нижній частині — біля поділка. Іноді вони займають третину виробу. В декорі домінують мотиви ромбів, хрещатих фігур та розет. Як і в подільських запасках у румунських «катринцях» трапляються не лише мотиви вазонів, а й фігури птахів та людей [94, с. 81, 82, 87—90; 100, іл. 11, 53, 54, 56, 148, 386].

Отже, вивчення доступних джерел і матеріальних фактологічних пам'яток з досліджених теренів Західного Поділля дали змогу виявити значну кількість типів традиційних запасок та основні схеми розташування орнаменту. При широкому векторі варіативності композицій найпоширенішими є поперечносмугасті, в яких безузорні чи орнаментальні смуги тридільної будови розташовані, як правило, в нижній частині виробу на поділку. Іноді менше насичені мотивами взористі стрічки заповнюють і верхню частину полотнища. Вишуканістю декору виділяються рапортні композиції запасок «павучкових» з Борщівщини та «заборові» — Збаразького осередку. Їхнє тло створене полотняним, репсовим або чиноватим переплетенням, а взористі смуги — технікою перебору ручного і під дошку.

Чи не найбільшою мистецькою своєрідністю позначені вовняні запаски, виготовлені килимовою технікою. Вони характерні тим, що нижня частина або й уся площина щільно заповнена горизонтальними смугами геометричного або стилізовано-рослинного «квіткового» орнаменту. Особливою оригінальністю позначені вироби, в яких у нижній частині розташовані вертикально спрямовані вазонкові мотиви, деревця та віночки.

Аналіз існуючих зразків дає підстави говорити про яскраво виражену локальну самобутність художнього вирішення запасок Західного Поділля та спільні й відмінні риси з однотипними виробами інших районів України. При всьому багатстві та значній різноманітності декору в досліджуваному ареалі найбільшу кількість типологічних відмін запасок зафіксовано в Збаразькому, Підволочиському та Борщівському районах. Унікальним мистецьким явищем у художньому ткацтві Тернопільщини є декор «килимових» запасок з геометричними та стилізовано-рослинними мотивами.

Умовні скорочення

БКМ — Борщівський обласний комунальний краєзнавчий музей
БКМ (Ф) — Борщівський обласний комунальний краєзнавчий музей (Фототека)
ВКМ — Волинський обласний краєзнавчий музей

МІГ — Національної центр народної культури «Музей Івана Гончара»
МНАПЛ — Музей народної архітектури та побуту у Львові
НМУНДМ — Національний музей українського народного декоративного мистецтва
ТКМ — Тернопільський краєзнавчий музей

1. БКМ-14789, ПЕ-1098; 14790, ПЕ-1090.
2. БКМ (Ф)-8611, Ф-3195; 8400, Ф-3034; 7133, Ф-2184.
3. БКМ (Ф)-8611, Ф-3195; 8400, Ф-3034.
4. БКМ (Ф)-8405, Ф-3039; 7135, Ф-2486; 7133, Ф-2185; 9772, Ф-3720.
5. БКМ (Ф)-7133, Ф-2184; 7135, Ф-2186; 8400, Ф-3034.
6. БКМ (Ф)-9970, Ф-3828; 9969, Ф-3826.
7. БКМ (Ф)-9969, Ф-3826; 9970, Ф-3828.
8. БКМ (Ф)-8404, Ф-3038; 8800, Ф-3301; 6135, Ф-1713; 9954, Ф-3811; 7696, Ф-2201.
9. ВКМ Т-1268; 1306.
10. МІГ КН-1141.
11. МІГ КН-1389.
12. МІГ КН-9562.
13. МІГ КН-9562; 138; 3859.
14. МІГ КН-138.
15. МНАПЛ АП-15230.
16. НМУНДМ КТ-833.
17. НМУНДМ КТ-763.
18. НМУНДМ КТ-3860.
19. НМУНДМ КТ-891.
20. НМУНДМ КТ-758.
21. НМУНДМ КТ-5131.
22. ТКМ Т-6054.
23. ТКМ Т-2911; 2910.
24. ТКМ Т-2911.
25. ТКМ Т-2225; 2328; 2310.
26. ТКМ Т-1320; 4240.
27. ТКМ Т- 1320.
28. ТКМ Т-2328; 369.
29. ТКМ Т-2458.
30. ТКМ Т-1030; 1515.
31. ТКМ Т-3389; 216.
32. ТКМ Т-1555.
33. ТКМ Т-1554.
34. ТКМ Т-424.
35. ТКМ Т-5029.
36. ТКМ Т-5028.
37. ТКМ Т-1262; 2198; 2295.
38. ТКМ Т-1230.
39. ТКМ Т-2364; 2703.
40. ТКМ Т-2827; 2708; 2828; 2830; 2829.
41. ТКМ Т-2499.
42. ТКМ Т-2.
43. ТКМ Т-2559; 2609.
44. ТКМ Т-1204.
45. ТКМ Т-2701, 2393, 2352, 2709, 2412, 6610.
46. ТКМ Т-368.
47. *Бялявіна В.М.* Жаночы касцюм на Беларусі / В.М. Бялявіна, Л.В. Ракава. — Мінск : Беларусь, 2007. — 351 с. : іл.
48. *Білан М.С.* Український стрій. / М.С. Білан, Г.Г. Стельмащук. — Львів : Фенікс, 2000 — 326 с. : іл.
49. *Велева М.Г.* Народная одежда болгар в северной Болгарии в XIX — начале XX в. — Т. 1 / М.Г. Велева, Є.И. Лепавцова. — София, 1961. — С. 14.
50. *Велева М.Г.* Български народни носии. — Т. 3. Български народни носии в източна България през XIX и първата половина XX век / М.Г. Велева, Е.И. Лепавцова. — София, 1979.
51. *Віннікава М.М.* Скарбы з вясковых куфраў / М.М. Віннікава, П.А. Богдан. — Мінск : Беларуская Энцыклапедиыя імя Петруся Броўкі, 2009. — 182 с. : іл.
52. *Віннікава М.М.* Традыцыйнае адзенне / М.М. Віннікава // Традыцыйная мастацкая культура Беларусаў : у 6 т. — Т. 4. Брэсцкае Палессе : у 2 кн. — Кн. 2. / Н.М. Боганёва, Т.В. Володзіна, М.М. Віннікава [і інш.] ; ідзя і агул. рэдагаванне Т.Б. Варфаламеевай. — Мінск : Выш. шк., 2009. — 863 с. : іл.
53. *Вовк Хв.* Студії з української етнографії та антропології / Хв. Вовк. — К. : Мистецтво, 1995. — 336 с : іл.
54. *Гатальська Н.* Поетика волинського вбрання: науково-художня реконструкція / Н.Г. Гатальська, Г.М. Івашків. — Луцьк : Ініціал, 2005. — (20 карток з текстами).
55. *Головацкий Я.Ф.* О народной одежде и убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии / Я.Ф. Головацкий. — Санкт-Петербург, 1877. — 85 с. : іл.
56. *Гонтар Т.О.* Художні особливості народного одягу українців західних областей УРСР (кінець XIX — початок XX ст.) / Т.О. Гонтар // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. — К. : Наукова думка, 1975. — С. 66—83.
57. *Гургула І.* Народне мистецтво західних областей України / І.В. Гургула. — К. : Мистецтво, 1966. — 76 с. : іл.
58. *Зарембский А.* Народное искусство подольских украинцев / А. Зарембский. — Л. : Издание Государственного русского музея, 1928. — 48 с. : ил.
59. *Захарчук-Чугай Р.В.* Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина / Р.В. Захарчук-Чугай. — Львів : Інститут народознавства НАНУ, 2007. — 334 с. : іл.
60. *Зеленчук В.* Народное декоративное искусство Молдавии / В. Зеленчук, М. Лившиц, И. Хынку. — Кишинёв : Картя Молдовеняскэ, 1968. — 127 с : ил.

61. *Зеленчук В.С.* Молдавский национальный костюм / В.С. Зеленчук. — Кишинёв : Тимпул, 1985. — 143 с. : ил.
62. *Зеленчук В.С.* Одежда населения Молдавии XV—XIX вв. / В.С. Зеленчук, Н.М. Калашникова // Древняя одежда народов Восточной Европы. — М. : Наука, 1986. — С. 229—247.
63. *Калашникова Н.М.* Одежда украинцев XVI—XVIII вв. / Н.М. Калашникова // Древняя одежда народов Восточной Европы. — М. : Наука, 1986. — С. 112—132.
64. *Кожолянко Я.* Буковинський традиційний одяг / Я. Кожолянко. — Чернівці ; Саскатун : Фрізен Принтерэ, Алтона, Манітоба, 1994. — 262 с. : іл.
65. *Кожолянко Я.* Традиційний народний одяг українців Північної Буковини / Я. Кожолянко // НТЕ. — 1988. — № 5. — С. 46—51.
66. *Косміна О.Ю.* Традиційне вбрання українців / О. Косміна. — К. : Балтія-Друк, 2008. — Т. 1 : Лісостеп, Степ. — 160 с. : іл. — (Рез. англ.).
67. *Косміна О.Ю.* Традиційне вбрання українців / О.Ю. Косміна. — К. : Балтія-Друк, 2010. — Т. II : Полісся. Карпати. — 160 с. : іл. — (Рез. англ.).
68. *Костишина М.* Особливості традиційного жіночого одягу буковинського Поділля / М. Костишина // НТЕ. — 1976. — № 6. — С. 59—67.
69. *Костишина М.В.* Український народний костюм Північної Буковини: традиції і сучасність / М. Костишина. — Чернівці : Рута, 1996. — 192 с. : іл.
70. *Костишина М.* Художнє оформлення буковинського народного костюма гірської місцевості / М. Костишина // НТЕ. — 1975. — № 4. — С. 54—56.
71. *Курилович А.И.* Беларусское народное ткачество / А.И. Курилович. — Минск : Наука и техника, 1981. — 119 с. : ил.
72. *Малчанава Л.А.* Беларускае народнае адзенне / Л.А. Малчанава, Г.М. Курыловіч, В.М. Балявіна і др. ; под. рэд. В.К. Бандарчыка. — Мінск : Навука і тэхніка, 1975. — 96 с. : іл.
73. *Маслова Г.С.* Народная одежда русских, украинцев и белоруссов / Є.Э. Бломквист, Н.И. Лебедева, Г.С. Маслова // Восточнославянский этнографический сборник. — М. : Академия наук СССР, 1956. — С. 543—767.
74. *Матейко К.І.* Український народний одяг / К.І. Матейко. — К. : Наукова думка, 1977. — 224 с. : іл.
75. *Матейко К.І.* Український народний одяг. Етнографічний словник / К.І. Матейко. — К. : Наукова думка, 1996. — 196 с.
76. *Миронов В.* Етнокультурні зв'язки на Україні: За матеріалами одягу / В. Миронов, В. Наулко // НТЕ. — 1969. — № 5. — С. 46.
77. *Михайлова Г.* Облекло: Композиция на облекло. Женское облекло / Г. Михайлова // Добруджа: Етнографски фольклорни и езикови проучвания. — София, 1974. — С. 208—226.
78. *Молчанова Л.А.* Одежда / Л.А. Молчанова, Г.Г. Стельмащук // Полесье. Материальная культура / отв. ред. В.К. Бондарчик. — К. : Наукова думка, 1988. — С. 334—365.
79. *Никорак О.І.* Сучасні художні тканини Українських Карпат / О.І. Никорак. — К. : Наукова думка, 1988. — 224 с. : іл.
80. *Никорак О.І.* Українська народна тканина XIX—XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. Ч. 1. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України) / О.І. Никорак. — Львів : Інститут народознавства НАНУ, 2004. — 684 с. : іл.
81. *Никорак О.І.* Гуцульські тканини для поясного жіночого вбрання / О.І. Никорак // Ґрегіт. — № 3. — 2007. — С. 8—15.
82. *Никорак О.І.* Українські народні взористі тканини: порівняльна характеристика / О.І. Никорак // Записки наукового товариства ім. Шевченка. — Т. CCLIX. Праці секції етнографії і фольклористики. — Львів, 2010. — С. 179—210.
83. *Ніколаєва Т.О.* Історичні передумови формування традиційного одягу Поділля / Т.О. Ніколаєва // Поділля: Історико-етнографічне дослідження / під ред. Л.Ф. Артюх, В.Г. Балушка, З.Є. Болтарович та ін. — К. : Доля, 1994. — С. 260—276.
84. *Ніколаєва Т.О.* Особливості народного вбрання та вишивки українського населення Прикарпаття / Т.О. Ніколаєва, Т.В. Кара-Васильєва // НТЕ. — 1988. — № 3.— С. 67—73.
85. *Ніколаєва Т.О.* Історія українського костюма / Т.О. Ніколаєва. — К. : Либідь, 1996. — 176 с. : іл.
86. *Николаева Т.А.* Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье / Т.А. Николаева. — К. : Наукова думка, 1988. — 246 с. : ил.
87. *Ніколаєва Т.* Український костюм (надія на ренесанс) / Т. Ніколаєва. — К. : Дніпро, 2005. — 320 с. : іл.
88. *Олійник О.В.* Традиційні художні тканини Покуття кінця XIX — середини XX ст. (типологія, художні особливості, система виражальних засобів) : автореф. на канд. мист / О.В. Олійник. — Львів, 1997. — 28 с.
89. *Прилипко Я.П.* До питання про взаємозв'язки одягу болгар з одягом інших слов'янських народів / Я.П. Прилипко // НТЕ. — 1963. — № 3.— С. 57—64.
90. *Прилипко Я.П.* Етнокультурні зв'язки болгар і східних слов'ян на матеріалі одягу / Я.П. Прилипко. — К. : Наукова думка, 1964. — 134 с.
91. Пиринский край. Етнографски, фолклорни и язикови проучвания. — София : Изд-во на Българската академия на науките, 1980.
92. *Постолаки Е.А.* Молдавское народное ткачество (XIX — начало XX в.) / Е.А. Постолаки. — Кишинев : Штиинца, 1987.— 207 с. : ил.
93. *Раманюк М.* Беларускае народнае адзенне / М. Раманюк. — Мінск : Беларусь, 1981. — 473 с. : іл.

94. Румынское народное искусство. — Бухарест, 1955.
95. *Сидорович С.Й.* Художня тканина західних областей УРСР / С.Й. Сидорович. — К. : Наукова думка, 1979. — 153 с. : іл.
96. *Стельмащук Г.Г.* Давнє вбрання на Волині: Етнографічно-мистецтвознавче дослідження. Монографія / Г. Стельмащук. — Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. — 280 с. : іл.
97. Українське народне мистецтво. Тканини і вишивки / упоряд.: Н.Д. Манучарова, С.Й. Сидорович, І.Ф. Красицька ; авт. тексту Н.Д. Манучарова. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. — 173 с. : іл.
98. Українське народне мистецтво. Вбрання / упоряд. С.Г. Колос (керівник), І.В. Гургула, Б.Б. Лобановський, О.Т. Полюскевич ; авт. тексту С.Г. Колос, І.В. Гургула. — К., 1961. — 326 с. : іл.
99. *Шухевич В.О.* Гуцульщина. Перша і друга частини / В.О. Шухевич ; репринтне видання. — Верховина : Гуцульщина, 1997. — 352 с.
100. Folk art in the Rumanian people's republik. Costumes. Woven textile. Embrosderies: state publishing for litterature and the arts. — Bucuresti, 1958. — 423 s.
101. *Grabowski J.* Sztuka ludowa w Europie / J. Grabowski. — Warszawa : Arkady, 1978. — 345 s.
102. *Kolberg O.* Ubior / O. Kolberg // Pokucie. Obraz etnograficzny. — Kraków. — T. 1. — 1882. — S. 35—49.

Olena Nykorak

ON ORIGINAL FEATURES IN DECORE OF ZAPASKA-APRONS AT THE WESTERN PODILIA: TYPES AND CENTRES.

The article has brought analytic study in originality of artistic features of Western Podilian zapaska-aprons classified after the techniques of weaving, compositional schemes and colouring. Productive centres and spreading of various types of zapaska-aprons have been defined. Some parallels with similar products of other historio-ethnographic Ukrainian regions as well as of neighbouring nations have been traced.

Keywords: zapaska-aprons, techniques of weaving, centres, schemes of composition, ornamental motifs, rhythmics, rapport, colouring.

Олена Ныкорак

СВОЕОБРАЗИЕ ДЕКОРА ЗАПАСОК ЗАПАДНОГО ПОДОЛЬЯ: ТИПЫ, ЦЕНТРЫ

В статье проанализировано своеобразие художественных черт запасок Западного Подолья за техниками ткачества, схемами композиций, колоритом. Проведены параллели с однотипными изделиями других историко-этнографических районов Украины и соседних народов.

Ключевые слова: запаски, техники ткачества, центры, схемы, композиции, орнаментальные мотивы, ритмика, рапорт, колорит.

Вікторія ТАРАС

ПАРК. ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ

У статті представлено історичні витоки та релігійні засади виникнення, становлення та розвитку парку. Показано, як протягом історії свого існування парк трансформувався від одного з найважливіших засобів репрезентативного, наочного пред'явлення владі володаря до важливого елементу загальноміської системи озеленення і рекреації в сьогоденні.

Ключові слова: парк, полювання, релігійні уявлення, дерево життя, парадиз, рай, Елісій, тварини, звіринець, Месопотамія, Ассирія, Єгипет, Персія, Греція, Рим, Візантія, середньовіччя.

Історія виникнення парку налічує понад чотири тисячі років. Зародження парку відбулося на території Месопотамії (IV—III тис. до н. е.) в давніх шумерських містах-державах[1], де були створені перші в світі імперії з високою культурою. Одним з найважливіших чинників у розвитку мислення населення Месопотамії були релігійні уявлення, у них знайшли віддзеркалення ті явища природи, суть і дію яких вони не могли пояснити. У доісторичні часи людина була тісно пов'язана з природою, їй постійно доводилося мати справу з животворчими силами землі, народженням і смертю, з явищами природи, що мають корисні або згубні наслідки. На час утворення перших шумерських міст-держав, імовірно, вже було сформоване уявлення про антропоморфне божество. Усі ці чинники глибоко вплинули на формування релігійних уявлень, знайшовши віддзеркалення в культі вічно плодоносної і народжуючої сили. Таким чином, були сформовані уявлення про світ богів, в яких помітно багато пережитків анімізму. Благодатні і згубні сили природи втілювалися і перетворювалися на божества. Пантеон богів був невід'ємною складовою шумерської цивілізації, божества відгравали роль покровителів громади, були уособленням сил природи, що творять і виробляють, з ними з'єднуються уявлення про владу військового вождя племені-громади та поєднуються (спочатку нерегулярно) з функціями верховного жерця. Отже, до часу появи писемності в Дворіччі (кін. IV тис. до н. е.) вже зафіксована певна система міфологічних уявлень. Важливу роль у становленні і закріпленні нової культури шумерського суспільства зіграла писемність, з появою клинопису стали можли-

[1] На території Месопотамії (Дворіччя, Межиріччя), одному з прадавніх осередків цивілізації в IV—III тис. до н. е., сформувалися древні міста-держави, серед яких шумерські міста Киш, Урук (біблейський Ерех), Ур, Лагаш, Умма, семітське місто Акшак, аморрейське/шумерське місто Ларса, а також держави Аккад, Елам, Ассирія, Мідія, і на початку II тис. до н. е. — Вавилонія. Надалі територія Месопотамії входила до складу Ассирії (IX—VII ст. до н. е.), Урарту (IX—VI ст. до н. е.), Нововавилонського царства (VII—VI ст. до н. е.), Ахеменидської держави (VI—IV ст. до н. е.), імперії Олександра Македонського (IV ст. до н. е.), держави Селевкидів (IV—II ст. до н. е.), Парфії (III ст. до н. е. — III ст. н. е.), Вірменської імперії Тиграна Великого (I ст. до н. е.), держави Сасанидів (III—VII ст.), з VII ст. — Арабського халіфату. У XVII ст. — 1918 р. — у складі Османської імперії. Нині велика частина Месопотамії входить в Ірак, інша — до складу Сирії і Туреччини.

ві нові форми зберігання-передачі інформації, які дають можливість уявити становлення і розвиток шумерської цивілізації загалом і парку зокрема.

В епосі про шумерського царя міста Урука Гільгамеша[2] (прибл. кін. XXVII — поч. XXVI ст. до н. е.) світ уявляється як величезний світовий океан, в якому плаває Земля, там знаходяться острови блаженних — рай. В шумеро-аккадській міфології був міф про бога Енкі[3] (Ейя, Еа) — бога води, який вважався одним з трьох (Ану — бог неба і Енліль — бог землі) головних богів, четверте місце займала богиня Нінхурсаг, «мати усього живого». Енкі був господарем Абзу — підземного світового океану прісних вод, всіх наземних вод, а також богом мудрості і володарем божественних сил Ме[4]. Згідно з міфами, він запліднив землю і «визначив долю» міст і країн, його вважали творцем людини, світового порядку, рослин і тварин. Він створив плуг, сапу, форму для цеглини, Енкі також приписується винахід садівництва, городництва, льонарства і збору цілющих трав. Шумерський рай, згідно з поемою про Енкі і Нінхурсаг[5], був розташований в «чистій, світлій, незайманій країні живих» — Дільмун, яка вочевидь знаходилася в південно-західній частині Ірану. Пізніше в Дільмун свою «країну живих» — країну безсмертя помістили — вавилоняни, семітський народ, який підкорив шумерів. Шумерський рай не був призначений для смертних людей — це обитель безсмертних богів, де невідомі смуток, старість, хвороби і смерть. Єдина проблема, яка хвилювала богів, — це проблема прісної води, необхідної для життя рослин і тварин. Енкі, великий шумерський бог води, наказав богу сонця Уту доставити в Дільмун воду з землі. Коли це було виконано, Дільмун перетворився на божественний сад, де дув прохолодний вітер, гойдалися зелені верби і текли чисті прозорі річки, зелені поля перемежувались з квітучими лугами.

Коли Енкі Ереду спорудив —
Покриту лісом насипану гору, що води досягає
Чиї святилища на очеретяних стволах засновані —
Коли в садах його дивних плоди соком налилися,
То птиці лапки свої з віток звісили,
Великі коропи в медових чагарниках
для нього пустували,
Болотяні коропи хвостами своїми серед молодих
очеретів для нього поводили.
Коли Енкі встає — всі риби на хвилях
встають перед ним! [12, p. 69—76].

В уявленнях шумерів Дільмун є батьківщиною людства і колискою цивілізації, та шумерського народу зокрема. Дільмун в релігійно-ідеологічних текстах постає як місце, звідки починається світ, місце виникнення першого підземного прісноводого джерела, місце насадження першого саду, місце сходу Сонця, тобто походження світу, місце першого шлюбу Енкі з Нінхурсаг, місце народження вісьмох дітей у Нінхурсаг у вигляді рослин, і першого гріха, який здійснив Енкі, з'ївши своїх дітей, і, нарешті, місце безсмертного життя першого праведника. Вважається, що шумерський райський сад Дільмун знаходився на острові поблизу Бахрейну [19, s. 229; 16]. Згідно з деякими науковими припущеннями, Едем — райський сад, який створив Бог Яхве, він був місцем миру і блаженства до гріхопадіння людини, — це є той самий шумерський Дільмун в Месопотамії[6].

Треба зауважити, що в Месопотамії не було жодного самостійного міфу стосовно раю як місця першопочаткового, безсмертного і безтурботного життя людей [22, s. 332—334]. В доісторичний період повністю відсутні відповідні уявлення про рай, тільки в протоісторичному часі зустрічаються епоси, які містять певні райські мотиви: довготривалість людського життя (Lugalb.[7]

[2] Вважається, що «Епос про Гільгамеша», або поема «Про того, хто все бачив», була складена древніми шумерами у XXII ст. до н. е. Наскільки це дійсно так, судити складно, оскільки список, що дійшов до наших днів зі знаменитої клинописної бібліотеки Ашшурбанапала, царя Ассирії, відноситься тільки до VII ст. до н. е., а деякі більш ранні його копії датуються 1800 pp. до н. е.

[3] Перші клинописні згадки про Енкі відносяться до XXVII—XXVI ст. до н. е., на сам початок винаходу писемності.

[4] Ме — це набір правил, даних кожній космічній функції і культурному феномену з метою вічної підтримки їх функції, відповідно клану божества, яке їх створило. Правила Ме: енство, істина, царська влада, закон, мистецтво.

[5] Поема Урукагіна № 15 (Ukg. 15) була складена в XXIV ст. до н. е. під час царювання Урукагіни Лагашського (бл. 2318—2312 pp. до н. е.).

[6] Є ряд вказівок на те, що біблейський рай також розташовувався на сході від Палестини, в Едемі — там, звідки беруть початок чотири найбільші річки, у тому числі Тигр і Євфрат. Припускають, що це був шумерський рай, країна Дільмун. Про місцезнаходження Едему і його річок до цих пір тривають суперечки: Speiser E.A. The Rivers of Paradise, 1994.

[7] Лагалбанда епос і Анзу птах (Lugalbandaepos and the Anzu Bird), XXI ст. до н. е. — міфологічний рахунок. Історію іноді називають «Поверненням Лагалбанди» або «Лагалбанди II», яка є другою історією про героя Ла-

I. 15, EnkNinḫ. [18, p. 1] 22f., Lagaš 14—16 [20, p. 279—291]), немає ночі, яка асоціюється з негативом (EnkNinḫ. 25 f.), немає ніяких диких тварин (ELA 136—140[8], EnkNinḫ. 13—19), панує достаток (ELA 9—11), відсутні хвороби (EnkNinḫ. 20 f.) і скарги на них (EnkNinḫ. 27 f.), усі люди говорять однією мовою, мирно співіснуючи разом (ELA 141—146). Отже, з появою перших держав володарі країн завжди намагалися відтворити для себе міфічний рай богів, а не втрачений людський рай.

До сьогодення збереглися різноманітні пам'ятки храмобудівництва, мистецтва пластики (гліптики, рельєфу, круглої скульптури), зображальності та писемності, за якими частково можна уявити взаємозв'язок між богами, людиною, тваринами і світом рослин. Характерною рисою релігії в Месопотамії був політеїзм і антропоморфізм богів. Божество, як правило, вважалося присутнім в своєму зображенні, якщо воно володіло певними специфічними рисами і атрибутами, внаслідок чого боги на зображеннях, як правило, постають з уособлюючими їх символами. Символом бога Енкі була вода. На циліндричній печатці, що походить з династії Аккад, зображено бога прісної води Енкі, який тримає вазу з вируючими променями води (Іл. 1). На настінному розписі внутрішнього двору палацу царя Зімрі-Ліма в Марі зображено дві богині, які тримають в руках вази, з яких ростуть рослини та вірують водяні струмені. Вода і рослини були символами богині родючості (Іл. 2). Інше рельєфне зображення показує царя Шумеру та Аккаду Ур-Намму (Ur-Nammu), що приносить жертву в честь бога місяця, ллючи воду в вазу з рослиною (Іл. 3). На стелі палацу в Угаріт (Ras Scharma, Сирія), XVIII—XIII ст. до н. е., зі спису бога Баала, який мече блискавки, проростають пагони, які символізують родючість, запорукою якої є грім і блискавки (Іл. 4).

Одним з розповсюджених сюжетів пластичного мистецтва є флористичний тотем — дерево життя (світове дерево, священне дерево), підґрунтям зображення яких були шумерські епоси. Вважається, що флористичним символом шумерів була верба, також часто згадується у шумерських епосах кедр, підкреслюючи його користь у всіх відношеннях. Згодом, завдяки частим союзам племен, а також міст, правителі яких поширювали свою гегемонію на досить обширні простори, але зважаючи на те, що кожне місто мало свої власні символи, з'являються синкретичні образи, наприклад істот (риба-коза, левзмія-орел і т. д.). Вочевидь, це явище торкалося і флористичного символу. Таким чином, флористичний тотем представляв синкретичний образ, поява якого була спричинена епохою міст-держав. Ці синкретичні зображення були розповсюджені на території Дворіччя і Малої Азії. В палаці царя Ашурнацірапала II в Німруді (Kalaḫ Nimrūd, Ірак) в плоскій ніші за троном царя знаходився рельєф, 883—859 рр. до н. е., на якому зображено дерево життя, в верхівці якого розміщений бог Ассур. По обидва боки дерева життя розташовано подвійне зображення царя Ашурнацірапала II та подвійні окрилені генії-покровителі, які в одній руці тримають ритуальний посуд, а в другій руці, піднятій вверх, знаходиться плід від дерева життя [14, s. 39], зображення якого нагадує, шишку кедра (Іл. 5). Подібні сцени з деревом життя були досить розповсюджені. Їх використовували на рельєфних зображеннях чи розписах стін міста, палацу чи циліндричних печатках. Ці зображення підпорядковувалися ідеї про вічну природу царської влади (Іл. 6—9).

Міфологічні уявлення стосовно дерева життя були також і в давньому Єгипті. На відміну від шумерів це були певні види дерев. Сикоморова фіга і фінікова пальма — два найбільші джерела харчування в давнину вважалися і двома найбільш святими деревами Єгипту. Сикоморова фіга[9] була дуже розповсюджена вдавнину. Це величне гіллясте дерево привертало увагу людей своїми біологічними і містичними властивостями. Для древніх єгиптян сикомора

галбанде. Перша історія відома як «Лагалбанда в Печері Гори», або іноді «Лагалбанда в Дикій місцевості». Вони — частина чотириступеневого циклу, який описує конфлікти між Энмеркаром (Enmerkar), королем Унага-Кулаба (Unug-Kulaba), Урук і королем Аратта (Aratta). Тексти, як вважають, складені впродовж Ура III Періодів, XXI ст. до н. е., але майже усі наявні копії походять з періоду Ісін-Ларси, XX—XVIII ст. до н. е.

[8] ELA (Enmerkar and the Lord of Aratta). Ен-Меркар і повелитель Аратти, поч. XXVII ст. до н. е. Легендарний Шумерський рахунок збережених ранніх постшумерських копій, складених в Нео-шумерський період (бл. XXI ст. до н. е.). Див.: Cohen. S. Enmerkar and the Lord of Aratta ht. comp. ; rev. ms A.W. Sjoberg. — diss., Univ. of Pennsylvania.

[9] Сикоморова фіга (Moraceae), рід Ficus.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

1 — Циліндрична печатка, династія Аккад 2350—2000 до н.е., серпентин, Месопотамія. Музей Лувра. 2 — Настінний розпис з каплиці палацу царя Зімрі-Ліма в Марі (Mâri, Tell Hariri), Сирія, 1760 до н. е., Іракський музей, Багдад. 3 — Деталь стели з Ур-Намму (Ur-Nammu), третя династія Ур, 2112-2003 до н. е., піщаник, Месопотамія. 4 — Бог Баал. Угаріт (Ras Scharma, Сирія) XVIII—XIII ст. до н. е. Музей Лувра. 5 — Цар Ашурнацірапал II з деревом життя, палац в Німруді (Kalaḫ Nimrūd, Ірак), 883—859 рр. до н. е., Британський музей, Лондон. 6 — Фрагмент рельєфу з Дур-Шаррукин (Dūr-Šarrukîn Ḫorsābād), Ірак, новоассирійське, час Саргона II, 721-705 рр. до н. е., Музей Лувра. 7 — Кози з деревом життя з Олімпії, пізньохетський період VIII ст. до н. е., Олімпія, Греція. 8 — Мегалітичний рельєф і прибрамовий лев з Сакчегьозю (Sakçegözü, Туреччина), пізньохетський період, 730-720 рр. до н. е., Анкара. 9 — Циліндрична печатка, час Саргон II, 721-705 до н. е. халцедон, Ассирія, Відень. 10 — Фрагмент книги мертвих Чонсю-мес (Chonsu-mes), Єгипет, XXI Династія, бл. 1000 р. до н. е., Фіви, папірус, Музей історії мистецтв, Відень

була символом дерева життя, з нею пов'язувалася в Єгипті ідея вічного життя. В «Текстах Пірамід» (916)[10] говориться про високу сикомору біля східного неба, на схилених гілках якої, подібно до птахів, сидять боги. У зв'язку з цим сикомора є формою прояву богині Неба Нут, яка свого мертвого сина Осіріса[11] повинна «затулити і його душу в своїх гілках омолодити». Ідея про щодобове відродження життя і світла відображена в Книзі Мертвих в свідоцтві про «дві сикомори з бірюзи» [7, розд. 109], що стоять у східних врат неба, з яких щодня вранці виїжджає бог Ра (рис. 10—11).

Богинею або господинею сикомори є Хатхор, велика богиня Неба, родючості та любові. Хатхор мешкає в стовбурі цього дерева, що стоїть на стежці в інший світ, і живить померлих соком і плодами сикомори. Людина, скуштувавши дарів Хатхор, отримує нові духовні сили і можливість устремління, здійснити велику подорож у Вічність. Культ «Хатхор, господині сикомори», що існував неподалік від Мемфіса, відноситься до найстарших культів цього дерева. Були навіть спеціальні жриці сикомори. На рельєфі з некрополя в Саквара (Saqqára, Єгипет) показано, як володар Мемфіса (Memphis, Нове царство, XVIII Династія, бл. 1347—1306 рр. до н. е.) отримує жертву від богині дерева. Рука богині Хатхор виростає прямо з дерева і тамує спрагу покійного (Іл. 12). Аналогічні композиції досить поширені в Єгипті, наприклад, вони зустрічаються і в розписах гробниць. Розпис на стіні гробниці Усерхета (Фіви, XIX династія, XIV ст. до н. е.) богиня дерева ллє небесний еліксир безсмертя померлому (Іл. 13). Оскільки Хатхор одночасно є господинею фінікової пальми, зустрічаються також зображення своєрідного дерева-гібрида — сикомори, з якої росте фінікова пальма. Зокрема, є зображення кількох поколінь відомої родини, які отримують дари з Дерева Життя у вигляді такої «сикоморової пальми». З верхівки дерева спускається богиня Хатхор, яка однією рукою простягає тацю з фініками, а іншою ллє небесний еліксир з вази.

У величезній залі храму в Геліополісі колись стояла дуже стара сикомора, про яку говорили, що бог Тот і богиня Сефчет, «покровителька писемності, повелителька книг», написали на її листі ім'я фараона. Египетський бог первотворення Атум, наслідуючи їхній приклад, «власноруч написав своє ім'я на цьому благородному дереві».

У давньоєгипетських письменах збереглися відомості про цілеспрямоване колекціонування рослин. Цариця Хатшепсут у 1495 р. відправляє принца Нехазі в країну Пунт (суч. Сомалі) з метою постачання «ладанних дерев» в Єгипет. Тутмос III зібрав велику колекцію рослин, особливо під час сирійської кампанії (Іл. 14—16). В місті Карнак на стінах храму, т. зв. «ботанічний кімнаті», зображено 265 видів рослин, більшість з яких сьогодні неможливо ідентифікувати. Збереглися документальні свідоцтва про перші сади і парки з тваринами Єгипту. Найчисленніші єгипетські знахідки виявлені в похованнях від 2500 до 1400 рр. до н. е. Це є ряд екзотичних тварин, змальований на фресках фіванської гробниці знатної вельможі Рекхміре, що служила в XV ст. до н. е. при дворі великих єгипетських фараонів Тутмоса III і Аменхотепа II. Під час їх правління постійно споряджалися військові і торговельні експедиції на південь до Нубії і на північ до Льовант, звідки привозили довгорогих корів, жирафів, мавпочок, з Сирії доставляли слонів, ведмедів і коней.

[10] Найдавніші зразки єгипетської релігійної і заупокійної літератури, що дійшли до нас. Свою назву вони отримали за місцем свого знаходження: ними покриті стіни внутрішніх приміщень пірамід, розташованих в Саккара, некрополі фараонів Мемфіса, побудованих бл. 2350—2175 рр. до н. е. В цих пірамідах були поховані: фараон Унас V династії (сер. XXIV ст. до н. е.) і чотири фараони VI династії — Теті, Пепі I, Меренра і Пепі II Неферкара (XXII ст. до н. е.).

[11] Осіріс — бог відродження природи, потойбічного світу, а також суддя мертвих. Осіріс — син Геба і Нут. Його сестра і дружина Ісіда. Осіріс царював в Єгипті після Ра, Шу, Геба. Він навчив людей землеробства, виноградництва, виноробства, знахарства, видобутку руди, будівництва. За переказами, Сет — бог пустелі і злий брат Осіріса, збудував саркофаг за зростом брата, і на своєму бенкеті оголосив, що той, кому цей саркофаг підійде, забере його собі. Коли Осіріс ліг в нього, то кришку саркофага зачинили і саркофаг з Осірісом кинули в Ніл. За допомогою бога Аннубіса його дружина знайшла тіло, витягла його життєву силу і зачала від нього сина Гора. Син виріс і помстився Сету за батька. Коли Гор оживив Осіріса, той віддав йому свій трон на землі, а сам залишився правити в потойбічному світі і вершити там свій суд. Осіріс часто зображувався людиною із зеленою шкірою або обвитий виноградною лозою. Вважалося, що Осіріс вмирав і оживав разом з природою кожен рік, але життєва сила залишалася в ньому завжди.

11 — Стела Amen-mose, Нове царство, поч. XIX Династії, час Сеті I, бл. 1300 до н. е. Єгипет, Музей історії мистецтв, Відень. 12 — Рельєф з некрополя в Саквара (Saqqára), Нове царство, XVIII Династія, бл. 1347-1306 рр. до н. е., піщаник, Єгипет, Музей історії мистецтв, Відень. 13 — Розпис на стіні гробниці Усерхета (Userhet), Фіви, XIX династія, XIV ст. до н. е. 14 — Кераміка з рослинним декором, el-Amarna, Нове царство, XVIII Династія, бл. 1360-1349 рр. до н.е., Єгипет, Музей історії мистецтв, Відень. 15 — Похоронна процесія з богинею родючості і жіночою постаттю, що приносить дари. Імовірно з Аспіс храму Серапеумс (Aspis Serapeums) в Саквара (Saqqára, Єгипет), Нове царство, XIX Династія, бл. 1290-1224 рр. до н. е., Музей історії мистецтв, Відень. 16 — Стела з Абидоса (Abydos), Нове царство, XVIII Династія, час Аменхотеп II.-Тутмоса IV., бл. 1454-1410 рр. до н.е., піщаник, Єгипет, Музей історії мистецтв, Відень. 17 — Циліндрична печатка з міста Урук (Uruk, Warka), Ірак, бл. 3200-3000 рр. до н. е. 18 — Герої (Гільгамеш?) з левом з Дур-Шаррукин (Dūr-Šarrukîn Ḫorsābād), Ірак, новоассирійське, час Саргона II, 721-705 рр. до н. е., Музей Лувра. 19 — Монумент бога погоди з Фасилар (Fasıllar), Туреччина, час великої хетської держави бл. 1400-1200 до н. е., Анкара. 20 — Рельєф з Тіл Барсіп (Til Barsip, суч. Tell Ahmar), VIII ст. до н. е., Сирія. 21 — Настінний розпис внутрішнього двору палацу царя Зімрі-Ліма в Марі (Mâri, Tell Hariri), Сирія, , 1760 до н. е., Іракський музей, Багдад. 22 — Скульптурна група з Русахінілі (Rusaḫinili, Toprakkale), Туреччина, час правління Руса (Rusa), 685—645 рр. до н. е.

У релігійних уявленнях Месопотамії образ звіра тісно пов'язаний з образом бога. Певні види тварин уособлювалися з богами, месопотамці вважали їх своїми супутниками, посланцями, символами. Таким чином, дистанція між звіром, богом і людиною збільшується. Приклади цих уявлень широко представлені в пам'ятках пластичного мистецтва та розписах. Так, на циліндричній печатці з міста Урук (Uruk), бл. 3000 рр. до н. е., представлений бог, який годує тварин, справа зображена волюта, символ богині Інанна (Inanna) (Іл. 17). Вчені припускають, що на алебастровому рельєфі з Дур-Шаррукин (Dur-Sharrukin, суч. Хорсабад Chorsabad) зображений Гильгамеш або Герої з левом в одній руці і зброєю в іншій (Іл. 18). Найбільш поширеними були зображення, на яких божество стоїть на спині тварини, як правило, лева. На стелі з Фасілар (Fasıllar, Туреччина), 1400—1200 рр. до н. е., бог погоди стоїть на базисі, по флангах якого розміщені лев'ячі фігури, а посередині — нижче божество (Іл. 19). На рельєфі з рожевого каменю, віднайденому в Тіл Барсіп (Til Barsip, суч. Tell Ahmar, Сирія), VIII ст. до н. е., перед нами постає богиня Іштар, яка стоїть на спині лева і тримає його за поводок (Іл. 20). Настінний розпис внутрішнього двору палацу царя Зімрі-Ліма в Марі представляв богиню Іштар, яка отримує дань поклоніння від царя у супроводі іншого смертного. Богиня у супроводі нижчих богів стоїть на спині лева (Іл. 21). В Русахінілі (Rusaḫinili, Toprakkale, Туреччина) в час правління Руса (Rusa), 685—645 рр. до н. е., був віднайдений лев, на спині якого стоїть бог чоловічої статі (Іл. 22). Віднайдена в зруйнованому комплексі Кефкалесі (Kefkalesi, Haldini Ziuquni, Туреччина), період Руса II, 685—645 рр. до н. е., базальтова база колони містить зображення палацу-фортеці (Іл. 23), яка, ймовірно, мала три поверхи, з фасадами, укріпленими з усіх боків базисами. Парапет будівлі прикрашений візерунковою пальметою у вигляді спрощеного дерева життя, яка з двох боків оточена орлами, що тримають в дзьобах зайців. Фасад будівлі прикрашає рельєф з зображенням дерева життя і двома Геніями, які стоять на спині у левів, що гарчать. З ассирійського часу походить рельєф з вапняку, віднайдений у столиці Ассирії Ашшур (Aššur), 668—626 рр. до н. е., на якому неідентифікований бог стоїть на спині лева, який зображений з крилами і головою бика (Іл. 24). Циліндричні печатки знайомлять нас з давніми міфами, головними героями сцен яких були боги і фантастичні тварини. Інтерпретація цих міфологічних зображень і сьогодні залишається проблематичною (Іл. 25).

Згодом ці традиції поєднання божества і тварини ми бачимо в Греції і Римі, боги яких мали тварин своїми супутниками, посланцями, символами (лань і ведмідь Артеміди, голуб і заєць Афродіти). В Давньому Єгипті тварини часто вшановувалися як боги. Вважалося, що боги втілювалися в тварин (єгипетський бог сонця Ра уподібнювався до сокола або рудого кота, його дочка богиня палючого сонця і війни Сохмет — левиці). Аннали свідчать, що бог Ра перед битвою зі змієм ночі набував вигляду кішки і завдяки цьому чаклунству затримував промені сонця. Бога Ра зображували у вигляді сокола або людини з головою сокола чи кота. Дуже поширена єгипетська богиня веселощів і радості Бастет (Баст) виглядала як чорна кішка. (Зображували Бастет граціозною дівчиною з головою кішки). Богиня Таурт сприяла дітям і жінкам. Цю богиню зображували у вигляді бегемота з волоссям людини і крокодиловими зубами. Бог Себек також був одним з головних божеств в Єгипті. Зображувався звичайно в образі крокодила. Його дружиною була богиня Себекет. Її зображували з головою левиці. Бог Сет вважався богом пустелі, чужоземних країн, злим началом, вбивцею і братом Осіріса. Сета ототожнювали зі свинею, антилопою, жирафом, але найчастіше з ослом. Єгиптяни уявляли його у вигляді людини з довгим тулубом і ослячої головою. Богом неба і сонця вважався Гор, або Хор, зображувався він в образі сокола або людиною з головою сокола. Бога Анубіса відтворювали у вигляді шакала або дикого собаки, або людиною з головою собаки або шакала. Богом родючості вважався Апіс, його зображували у вигляді бика з сонячним диском на голові (Іл. 26).

На тісний зв'язок між богами, природою (світом тварин) і людиною вказують пам'ятки, які зустрічаються в шумерських, хетських, вавилонських і ассирійських зразках мистецтва. В круглій пластиці, рельєфах, настінних малюнках виконані зображення фантастичних (Іл. 27, 28), як, наприклад, сірруша (мушруш, мушрушу) або справжніх грізних звірів, як правило левів (Іл. 29—40), турів або тельців (Іл. 41). У зв'язку з їх наближенням до богів вони виконували функцію охорони володаря (Іл. 42),

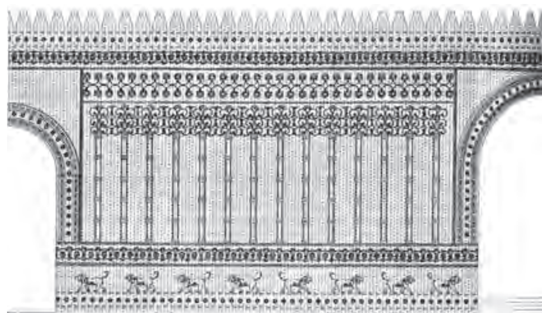
24 25

26 27

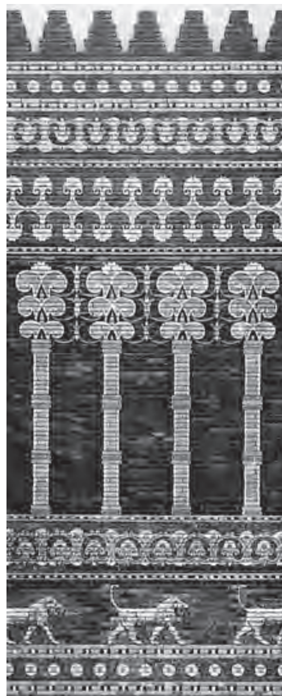
23 28 31 30

23 — Базальтова база колони з комплексу в Кефкалесі (Kefkalesi, Haldini Ziuquni) Туреччина, період Руса II, 685—645 рр. до н. е. Анкара. 24 — Рельєф з вапняку з столиці Ассирії Ашшур (Aššur), 668—626 рр. до н. е. 25 — Відбитки циліндричних печаток, ассирійсько-вавилонська культура. 26 — A. Статуя бога Гора у вигляді сокола, III перехідний період 1069—664 рр. до н. е.; B. Бог Себек у вигляді крокодила, пізній період, 664—332 до н. е.; C. Богиня Сохмет у вигляді левиці, царство Аменхотепа III, 1391—1353 до н. е., XVIII Династія. 27 — Фантастичний левоподібний орел з оленями по-боках з Tell el-‘Obēd Ірак, бл. 2475-2450 рр. до н. е., Британський музей, Лондон. 28 — Птахоподібний бик з Дур-Шаррукин (Dūr-Šarrukîn Ḫorsābād), Ірак, новоассирійське, час Саргона II, 721-705 рр. до н. е., Чикаго. 29 — Левиця з Ірану бл. 3000 рр. до н. е., Нью-Йорк. 30 — Лев з Тел Хармала (Tell Ḥarmal), Ірак бл. 1900-1600 рр. до н. е., Іракський музей, Багдад. 31 — Лев з Alalaḫ (Tell Açana), Туреччина, давньосирійське бл. 1800—1600 рр. до н. е. Антакя (Antakya). 32 — Лев з Марі (Tell Harīrī), Сирія, можливо правління Зімрі-Лім, 1782—1759 рр. до н. е.

33а, 33б — Леви з Нузі (Nuzi, Jorgan Tepe), Ірак, хурітське, бл. 1475 р. до н. е., Кембридж. 34 — Лев з Хазор (Hazor), середньосирійське, бл. 1400-1300 рр. до н. е., Єрусалим. 35 — Лев з Alaca Höyük, Туреччина, час великої хетської держави, бл. 1400-1200 рр. до н. е., Анкара. 36 — Лев з Šeyḫ Sa ʿ ad, арамейське, бл. 1000-900 рр. до н. е., Дамаск. 37 — Скульптура лева з Малатьї (Malatja), бл. IX ст. до. н. е. 38 — Лев з Дур-Шаррукин (Dūr-Šarrukîn Ḫorsābād), Ірак, новоассирійське, час Саргона II, 721-705 рр. до н. е., Музей Лувра. 39 — Лев з Вавилону, пізньовавилонське, бл. 625-550 рр. до н. е. 40 — Група левів з Персеполіса, Іран, пізньовавилонське, VI ст. до н. е., Тегеран. 41 — Фрагмент прикрашеної стіни з палацу в Калах (Kalaḫ, Nimrūd), новоассирійське, час Салманасара III, 858-824 рр. до н. е., Іракський музей, Багдад



42а



43

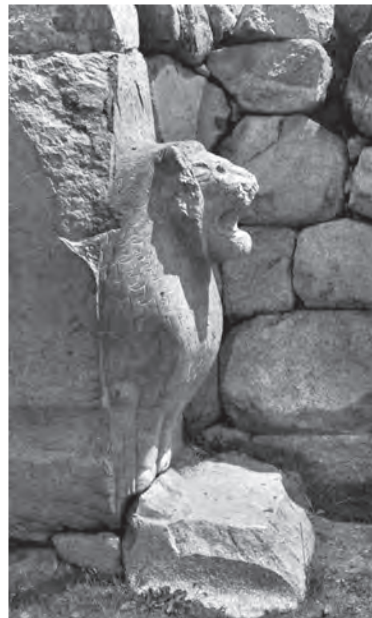
44

42б

47

48

49



50

51

46

42а, 42б —Реконструкція фасаду тронного залу в південний частині міста Вавилон, пізньовавилонське, Вавилон, бл. 570 р. до н. е. 43 — Лев'ячі ворота Хатуша (Ḫattuša Boğzköy), Туреччина, час великої хетської держави, XIII ст. до н. е. 44 — Один з 120-ті левів з Вавилону, Ірак, пізньовавилонське, час Небукаднезар II (Nebukadnezar II) 605-562 рр. до н. е., Музей Лувра. 45 — Фасад двору тронного залу з Вавилону, Ірак, пізньовавилонське, час Небукаднезар II (Nebukadnezar II) 605-562 рр. до н. е., Берлін. 46 — Лев'ячі ворота Хатуша (Ḫattuša Boğzköy), Туреччина, час великої хетської держави, XIII ст. до н. е. 47 — Прибрамовий лев при воротах Аін Дара ('Ain Dara), Сирія, пізньохетське, можливо X ст. до н. е. 48 — Лев'ячі ворота з Калах (Kalaḫ Nimrūd), Ірак, новоассирійське, час Ашурнасірпала II, 883-859 рр. до н. е., Британський музей, Лондон. 49 — Теракотові леви з храму в Шадупум (Shaduppum, суч. Tell Harmal), Ірак, аккадський період, 2340—2200 до н. е. 50 — Ваза з Урук, Ірак, раньошумерське бл. 3300-2900 рр. до н.е., Іракський музей, Багдад. 51 — Підставка з Ніпур (Nippur, Nuffar), Ірак бл. 2700 р. до н. е., Іракський музей, Багдад

52

54

55

57

53а

56

53б

58

61

58

59

62

52 — Священна плитка з Ніпур (Nippur, Nuffar), Ірак бл. 2700 р. до н. е., Іракський музей, Багдад. 53а, 53б — Священна плитка з Гірзу (Girsu, Tellō) Ірак, бл. 2600 р. до н. е., Музей Лувра. 54 — Священна плитка царя Дуду (Dudu) з отвором з Гірзу (Girsu Tellō), Ірак, бл. 2430 р. до н. е., Музей Лувра. 55 — Музична скриня з Ур (Ur), Ірак, після 2600 р. до н. е. 56 — Ваза з Урук (Uruk, Warka), Ірак, раньошумерське, бл. 3300-2900 рр. до н. е., Іракський музей, Багдад. 57 — Полювання на левів з Урук (Uruk, Warka), Ірак раньошумерське, бл. 3000 р. до н. е. 58 — Циліндрична печатка з серпентину, аккадський і раньошумерський час, бл. 2260-2100 рр. до н. е. 59 — Блюдо з Угарит (Ugarit, Rās Šamra), середньосірійське бл. 1400-1300 рр. до н. е., Музей Лувра. 60 — Ріг для пиття з Kition (Ларнака), Кіпр, пізньокіпрське II, сер. XIII ст. до н. е. Нікосія. 61 — Сцена полювання в парку з Аладжа-Хююк (Alaca Höyük), Туреччина, час великої хетської держави, бл. 1400—1200 рр. до н. е. 62 — Герої зі звір'ями, боротьба з Karkemiš, Туреччина, піздньохетський період 950—850 рр. до н. е.

його міста, воріт міста (Іл. 43—48), храму (Іл. 49). Зображення тварин містилися в храмах та на різноманітних предметах: вазах (Іл. 50), підставках (Іл. 51—54), священних плитках (Іл. 55). Найбільш значимими були збережені до наших днів розвалини воріт богині Іштар та Дорога Процесій в Вавилоні. Вони були одними з дев'яти воріт міста, але виділялися тим, що саме крізь них проходила Дорога Процесій[12], по якій здійснювалися урочисті ходи до храму верховного бога Мардука. Ворота Іштар були величезною аркою, з чотирьох боків якої стояли високі масивні зубчасті башти. Вся споруда покрита глазурованою цеглою з орнаментальними смугами з поєднання квітів, рельєфними зображеннями священних тварин бога Мардука — бика і фантастичної істоти сірруш. Цей останній персонаж (якого називають також вавілонським драконом) поєднує в собі ознаки чотирьох представників фауни: орла, змія, химерного чотириногого і скорпіона. Дорога Процесій була завдовжки 250 метрів і містила сто двадцять барельєфів левів. В нижньому і верхньому регістрі стіни розміщено достатньо натуралістичне зображення квітів (ромашок), що створювало враження перебування левів у звичному для них природному оточені (або парку). Завдяки ніжній і вишуканій колірній гамі (жовті фігури на блакитному фоні) і білим квітам пам'ятник виглядав легким і урочистим. Строго витримані інтервали між тваринами і рослинами налаштовували глядача на ритм урочистого ходу. Приблизно в 575 р. до н. е. закінчилась перебудова Воріт Іштар, розпочата при Набополасаре, а завершена його сином Навуходоносором II. Останній залишив таблицю з написом на воротах: «...Я наказав побудувати їх (ворота. — *В. Т.*) з цегли з синіми кахлями, на яких змалював дивних биків і драконів-сірруш. Я покрив їх дахи (воріт. — *В. Т.*), поклавши величні кедри, я поставив двері з кедра, оббиті бронзою, у всіх отворах. Люті рімі (бики. — *В. Т.*) і похмурі сірруші (дракони. — *В. Т.*) написані на дворі врат (маються на увазі стіни. — *В. Т.*), чим я надав брамі пишність надзвичайну і розкіш, і рід людський може дивитися на них в подиві»[13].

Таким чином, для держав Месопотамії типовим є культ місцевих богів, і перш за все бога-заступника міста. Зображення царя разом з богом або з твариною, що його символізує, мало величезне політичне значення, оскільки наочно проповідувало ідею божественного походження царя. Шумери вважали, що вони створені служити богам, примножувати їх багатства і всіляко задовольняти їх, між ними і богами був тісний зв'язок. Своєю працею вони немовби «годують» богів, без них боги не змогли б існувати так само, як і шумери без богів. Релігійний уклад в країні, встановлений громадський порядок забезпечувався через жерців храму, очолювався він верховним жерцем, або царем, який виконував цю місію. Особа царя, який правив містом-державою, обожнювалася, його вважали намісником місцевого бога в державі. Цар зосереджував у своїх руках всю повноту цивільної, військової і судової влади. Суспільний устрій в державах Месопотамії був рабовласницькою деспотією у найвищій формі: тварини, простий люд і навіть вища знать та сановники вважалися рабами царя. Жорстокий примус, зневажливе відношення до людської праці характеризують умови, в яких створювалися грандіозні споруди — іригаційні системи, зикурати, палаци-фортеці. Палац царя був адміністративним центром держави. Палаци були грандіозними і розкішними, вони повинні були справляти враження могутності і величі. Як і боги, цар мусів мати рай, подібний до раю, в якому живуть боги, таким чином при палаці створювалися царські сади — праобрази божественного райського саду. Наскільки почесною була праця садівника, видно з поданого епітету до коментаря Шаррукин про царя Саргона Аккадського: «Той, чий батько був садівником, виночерпій Ур-Забаби, став царем, царем Аккада, який побудував Аккад», бл. 2316—2261 рр. до н. е. (довга хронологія), бл. 2270—2215 рр. до н. е. (коротка хронологія).

В Месопотамії було два види садів. Перший — це формальні сади, які знаходилися у внутрішніх дворах палацу або поряд у спеціально відведених огороджених місцях. Згодом, внаслідок економічного зростання держави і накопичення капіталу за рахунок побу-

[12] В кінці XIX — на початку XX ст. німецькі археологи відкопали велику кількість уламків міської стіни, використовуючи які вдалося повністю відновити історичну подобу воріт Іштар. Вони були реконструйовані (у натуральну величину) і нині експонуються в Державному музеї Берліна.

[13] Табличка з цим написом зберігається в Пергамському музеї, м. Берлін.

дови іригаційних каналів, які забезпечували розвиток землеробства, наявність будівельних матеріалів сприяла будівництву, все це, в свою чергу, спияло розквіту ремесел, торгівлі та науки. Усі ці чинники спричини появу нового типу закладень — заповідників для полювання, які царі засновували за межами міста. Саме від царських заповідників для полювання в Месопотамії бере свій відлік історія виникнення парку. Називалися ці паркові території парадизами. В основі слова parádeisos покладено давньоіранське слово *paridaiđam, яке походить від авестійського paridaēza. Пряме значення «оточене стіною» походить від pairi — «навколо» + — diz, «побудувати, створити (стіну), обгородити» [24, s. 2—3]. В текстах з церемоніальної столиці Персії за часів Ахеменідів Персеполіса, пов'язаних з управлінням палацом, згадується про парадиз поблизу міста, в якому було посаджено тисячу фруктових дерев, ще розповідається про парадизи поблизу древнього шумерського міста Сіппар (Sippar, Ірак) і у місті-державі Урук (Uruk, Ірак). Також повідомляється про парадиз в Ніппур (Nippur, суч. Нуффар, Ірак), яке було священним містом стародавніх шумерів. У Ніппурі знаходився храм головного бога шумерів — Енліля, в якому росли фінікові пальми. Давньоіранське слово в VI—V ст. до н. е. було адаптовано аккадською мовою як pardesu і Elamite partetas «область», використовувалося для означення огородженого стіною місця, якими були саме царські парки[14]. Нарешті термін з'являється в грецькій мові, класичні автори Ксенофонт Афінський[15] та Діодор Сицилійський[16] називають сади Месопотамії parádeisos = «парк для тварин», рівнозначний грец. kēpos «сад» [10, гл. IV, 13—4, 20—4; 9, гл. I. 4. 10; 17, гл. 16. 41]. В арамейській мові pardaysa відповідає значенню «царський парк».

[14] У єврейських і грецьких текстах рай трактується етимологічно по-різному. У старогрецькій мові paradeisos означає «захищене місце» (з персидського pari-daeza). У староєврейському gan означає «сад, город» від дієслова «зберігати, захищати», 'eden «свердловина, джерело» від дієслова «відкривати родовище, заглиблювати».

[15] Ксенофонт Афінський (грец. Ξενοφώντος, до 430 — бл. 355 рр. до н. е.) давньогрецький історик, письменник, політичний та військовий діяч; учень Сократа. Головний твір якого — «Анабасис Кіра».

[16] Діодор Сицилійський (грец. Διόδωρος Σικελιώτης, лат. Diodorus Siculus, бл. 90 до н. е. — 30 рр. до н. е.) — давньогрецький історик, родом з Агіріума на Сицилії.

Наявність тварин в парку при палаці володаря зближує палац з храмом, а володаря з богами, таким чином парк несе на собі відбиток сакральності. Полювання є невід'ємною складовою парку, мисливські парки[17] створювалися для підкреслення безмежної влади царя, адже тут він володарює вже не над свободою тварин, а над їхнім життями. Тварини супроводжують царя і служать йому як богові. Володар на полюванні — це володар-переможець, тріумфатор, що торжествує над сліпою силою природи, над лютою противника, рішуче реалізовує свою волю. Царське полювання — не розвага, а поява його в основній функції — правителя, що долає усі небезпеки, встановлюючи в світі власний порядок. Царський парк, наповнений звірами виражає ідею влади і підпорядкування, самі дикі і небезпечні тварини гамуються перед царем і готові служити йому, виконуючи будь-які його забагання. Тим самим правитель підноситься не лише над людьми, але і над природою, для нього немає законів всесвіту, виявляючи таким чином свою «родинність» з богами. Велич володаря проявляється не лише в поведінці «підвладних» йому істот, але і в різноманітності тварин, які наповнюють його парк. Перш за все, там були тварини, які пов'язувалися з ідеями панування і правління, такі як лев, тигр, барс, орел, тури та ін. Присутність поблизу царя тих чи інших звірів розглядалася як певного роду символ влади взагалі або конкретного правителя. Привілей убити таку тварину належав виключно цареві, саме тому сцени полювання царя — одна з прадавніх форм іконографії, добре відома зі збережених пам'яток — барельєфах Месопотамії.

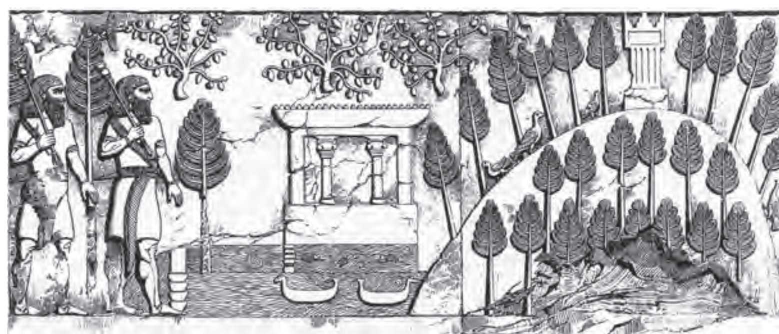
Основою садово-паркового мистецтва є світоглядні уявлення, згідно з якими укладається парк зі складових живої природи, рослинного і тваринного світу. Складові живої природи за своєю сутністю є не довговічними, внаслідок чого більшість древніх садів і парків зникни безслідно, в багатьох випадках навіть ландшафтна археологія не може дати вичерпної відповіді, яким був той чи інший сад чи парк. Уявити чи певною мірою реконструювати історичний сад чи парк ми можемо завдяки його відображенню в інших видах мистецтв. Таким чином, розглядати історичні сади і парки неможливо без їхнього зв'язку з іншими видами мистецтв, де ми знаходимо не тіль-

[17] Ці закладення не ідентичні звіринцю.

65

60

63


69

70

64

67

71

66

72

63 — Фреска з палацу царя Зімрі-Ліма в Марі (Mâri, Tell Hariri), Сирія, 1760 до н. е., Музей Лувра. 65 — Полювання на биків з Калах (Kalaḫ, Nimrūd), Ірак, новоассирійське, час Ашурнасірпала II, 883-859 рр. до н.е., Британський музей, Лондон. 66 — Полювання на лева з Калах (Kalaḫ, Nimrūd), Ірак, новоассирійське, час Ашурнасірпала II, 883-859 рр. до н. е., Берлін. 67 — Боротьба з левом з Зішвіє (Ziwīye), Іран, можливо час Tiglat-pileser, 745-727 рр. до н. е., Тегеран.. 68 — Полювання на левів Sakçegözü, Туреччина, піздньохетський період 775-750 рр. до н. е., Берлін. 69 — Щит віднайдений в Tešebaïni (Karmir-Blur) коло Єревану, 755-735 до н. е. 70 — Рельєф з палацу царя Саргона II з Дур-Шаррукин (Dūr-Šarrukîn Ḫorsābād), Ірак, новоассирійське, 721-705 рр. до н. е., Британський музей, Лондон. 71 — Сцена полювання з Дур-Шаррукин (Dūr-Šarrukîn Ḫorsābād) Ірак, новоассирійське, час Саргона II, 721-705 рр. до н. е., Чикаго. 72 — Сцена з полювання на левів з Ніневії (Ninive), Ірак, новоассирійське, час Ашурбаніпала, 645-635 ст. до н. е., Британський музей, Лондон

68

73

74

75

77

78

76

79

80

81

82

73 — Сцена з малого полювання на левів з Ніневії (Ninive), Ірак, новоассирійське, час Ашурбаніпала, 645-635 ст. до н. е., Британський музей, Лондон. 74 — Фрагмент сцени великого полювання на левів з Ніневії (Ninive), Ірак, новоассирійське, час Ашурбаніпала, 645-635 ст. до н. е., Британський музей, Лондон. 75 — Фрагмент сцени великого полювання на левів з Ніневії (Ninive), Ірак, новоассирійське, час Ашурбаніпала, 645-635 ст. до н. е., Британський музей, Лондон. 76 — Рельєф сцени паркового ландшафту з акведуком з Ніневії (Ninive), Ірак, новоассирійське, час Ашурбаніпала, 645-635 ст. до н. е., Британський музей, Лондон. 77 — Рельєф сцени паркового ландшафту з тваринами з Ніневії (Ninive), Ірак, новоассирійське, час Ашурбаніпала, 645-635 рр. до н. е., Британський музей, Лондон. 78 — Бенкет в саду, рельєф з північного палацу Ашурбаніпала II в Ніневії (Ninive), Ірак, новоассирійське, час Ашурбаніпал, бл. 645 р. до н. е., Британський музей, Лондон. 79 — Фрагмент рельєфу з зображенням міста Мадакту (Madaktu, Elam) в палаці Ашурбаніпала в Ніневії (Ninive), Ірак, новоассирійське, час Ашурбаніпала, бл. 660-650 рр. до н. е., Британський музей, Лондон. 80 — Грецька монета з зображенням храму з колонадою і парком, 217-18 до н. е., віднайдена в Палестині. 81 — Грецька монета з зображенням храму і саду, 244-9 до н. е., віднайдена в Зойгма (Zeugma), Туреччина. 82 — Римська мозаїка підлозі вілли Лаури (Laure, Villelaure, Vaucluse), Франція, III ст. н. е., Музей мистецтва, Лос-Анджелес

ки наочні зображення парків, але і відображені світоглядні уявлення досліджуваного історичного періоду. Однією з головних рис мистецтва Месопотамії був оповідний характер, кожний фриз на циліндричний печатці, кожне рельєфне зображення — це розповідь про природу, тварин, людей і події, що відбувалися. Окрім того, уціліла велика кількість письмових джерел, що відносяться до всього періоду Месопотамії: глиняні таблички, написи на стінах могил і надгробках. В них описано, як царі влаштовували парки і сади для насолоди, престижу і задоволення наукової цікавості. Так, на ранньошумерській вазі, виконані з алебастру, зі стародавнього міста-держави Урук (Uruk, Warka, Ірак), бл. 3300—2900 рр. до н. е., ми бачимо зображення-розповідь, де представлені існуючі на той час релігійні уявлення про родючість. Ваза поділена на три регістри. В першому знаходиться світ рослин і тварин, в другому — люди, праця яких завдяки прихильності богині, принесла плоди, які вони жертвують богині родючості Іштар (Іл. 56). Вже на ранньошумерській пам'ятці, бл. 3000 р. до н. е., — трапецевидній стелі з Урук (Іл. 57) представлена сцена полювання на левів. До 2260—2100 рр. до н. е. відносять циліндричну печатку, виконану зі змійовика, на якій відтворено сцену полювання в парку (серед сосен, пагорбів) на диких кіз (Іл. 58).

Починаючи вже від 2000 рр. до н. е. більшість правителів утримують не тільки прекрасні сади при палацах але і парки, в яких полюють, влаштовують прийоми та церемонії. Тварин, насіння і зразки рослин привозили звідусюди, інколи як дари — від дружніх або підкорених держав, інколи для цього організовували спеціальні експедиції. Царські особи пишалися своїми колекціями і докладали всі зусилля, аби рослини і тварини могли нормально зростати і розмножуватися. Саме захоплення царськими особами екзотичними тваринами зображене на фрагменті кольорового барельєфу: сирійські медведі на прив'язі, яких разом з іншими дарами вручають учасники торгівельної експедиції в Левант[18] фараонові Сахуру (пр. 2458—2446 рр. до н. е.). Сцени полювання і пристрасть до тварин в природному оточенні бачимо на зображеннях, що в достатній кількості дійшли до наших днів (Іл. 59—62).

На березі річки Євфрату, біля сучасного міста Абу-Кемаль (північна Сирія), було закладено місто-державу Марі. Найбільшого розквіту місто досягло в період з 1780 по 1759 рр. до н. е., під час правління царя Зімрі-Ліма. Аналіз археологічних і писемних джерел дає змогу, що площа міста становила понад 60 гектарів, населення налічувало біля 10 тисяч осіб [11]. Цар Зімрі-Лім був побудував прекрасний палац, що займав площу понад 3 гектари, висота стін становила близько 5 метрів, він містив понад 260 приміщень житлового, господарського і культового призначення. Палац містив розкішний тронний зал 25 х 11,5 х 12 метрів, був розписаний багатоколірними фресками, мав безліч статуй, теракотові ванни, каналізацію, приміщення для іноземних послів і гінців, сховища господарського і дипломатичного архівів клинописних документів на шумерській, аккадській і хурритській мовах та ін. На палац Зімрі-Ліма приїжджали помилуватися з Угаріта, Ямхада, Вавилонії, він був для свого часу «чудом світу». Під час розкопок в розвалинах палацу були виявлені настінні розписи — ще один вид образотворчого мистецтва, який розвинувся в старовавилонську епоху. Сюжети розписів на штукатурці, які прикрашали парадні зали і особисті апартаменти правителя, були сцени жертвопринесень, міфологічні сюжети, зображення символічних елементів — дерев і води, — для передачі традиційної ідеї життя і родючості. На фресці з палацу Зімрі-Ліма, що дійшла до наших днів, зображений парк з великою кількістю екзотичних рослин, на фрагменті представлені фінікові пальми та декоративний басейн (Іл. 63). В архіві царського палацу збереглися відомості про великі витрати царської казни на утримання садівників.

Міські сади згадуються в написах царя Ассирії Ададнерарі I (Adad-nararis I, 1305—1274 рр. до н. е.) у зв'язку з імпортом і розведенням чужоземних рослин. Культивуванням не притаманних для тієї місцевості видів рослин захоплювався також цар Ассирії Тіглатпаласар I (Tiglatpileser I) у 1114—1076 рр. до н. е.

Правитель Ассирії цар Ашурназірпал II (883—859 рр. до н. е.) на розвалинах міста Калах (Kalḫu, суч. Німруд, Ірак) біля річки Тигр, заснованому Салманасаром I, відбудував нове місто. До 879 р. було завершено будівництво головного палацу в цитаделі, храмів Нінурти і Енліля, святилищ деяких інших бо-

[18] Загальна назва країн, розташованих у східній частині Середземноморського регіону.

гів і міської стіни. У місті були розбиті ботанічні сади, закладений парк з тваринами, відведений від р. Великий Заб, канал забезпечував місто Калах водою. Відомо, що при палаці були спеціальні вольєри і загороди для тварин, довкола — розбиті обширні сади і парки. Згодом цар почав збільшувати свою колекцію екзотичних тварин. Написи і рельєфи з міста Калах, куди цар переніс свою резиденцію з Ніневії (Ninive), є основним джерелом, що висвітлює роки його правління. Правитель царства Ассирії Ашурназірпал II хвалився, що «збирав стада і почетверяв їх чисельність», а також «збирав рослини і їх насіння в тих країнах, де бував». Розповідається про мавпочок на повідцях, які прибули до двору правителя Ассирії разом з іншими тваринами: слонами, ведмедями, оленями і «морськими істотами» (можливо, дельфінами або тюленями). В ассирійському мистецтві є відомий рельєф зі зображенням царя Ашурназірпала II під час полювання на левів. На алебастровому рельєфі зображені погоничі тварин, цар знаходиться в колісниці, запряженій трьома кіньми, якою керує візник. Під ногами коней лежить вже вбитий лев, цар лучить з лука в іншого, який біжить позаду колісниці, гнаний загонщиками (Іл. 64). В північно-західному палаці містився рельєф, складений з двох регістрів. У верхньому зображено полювання царя на диких биків (Іл. 65), в нижньому на левів (Іл. 66). Боротьбу з левом бачимо на рельєфі з Зішвіє (Ziwīye, Іран) (Іл. 67), можливо, виконаний в час правління царя Ассирії Тіглатпаласар III (Tiglat-pileser III), у 745—727 рр. до н. е., і полювання на левів на рельєфі з Сакчегьозю (Sakçegözü, Туреччина) (Іл. 68), виконаний в пізньохетський період 775—750 рр. до н. е.

У давньому місті фортеці Тейшебаїні (Tešebaïni, Karmir-Blur, Вірменія) (Іл. 69) був віднайдений щит, виконаний у 755—735 рр. до н. е. з дерева і бронзи, його прикрашала сцена, в якій відображено існуючий порядок полювання на тварин. Призначення його було більше церемоніальне, ніж практичне декорування щита: поділом щита на три рівних концентричних кола, в яких містилися: в першому — вервичка з левів, в другому — з биків, в третьому колі — з запряжених колісниць з вершниками.

Місто Дур-Шаррукин (Dūr-Šarrukîn, Ḫorsābād, суч. Хорсабад, Ірак), колишня столиця Ассирії останніх років правління царя Саргона II (пр. 722—705 рр. до н. е.), було побудоване за проектом царя протягом 713—707 рр. до н. е., але внаслідок раптової загибелі царя в битві будівництво було припинене. В кінці VII ст. до н. е. місто було зруйноване військами Мідян. В часи свого розвитку місто Дур-Шаррукин займало площу близько 3 км^2, було прямокутно розпланованим, обведене масивними стінами, які охоронялися 157 вартовими баштами. Всередину міста вели сім воріт з різних кінців, у центрі знаходився царський палац, поруч — храми і зикурат. Місто прикрашали рельєфні стіни і різні скульптури. Зокрема, на воротах «вартували» крилаті бики — шеду. До міста прилягали царський мисливський парк і сад. Зі збереженого листування відомо, що сюди були доставлені тисячі молодих фруктових дерев, айва, мигдаль, яблуні і мушмула [23, p. 242; 27, p. 27]. Починаючи від царя Саргона II, розвинулась нова ідея розвитку царських садів — вже як парків, які згадуються в більшості випадків в поєднанні з палацами. Рельєф, який прикрашав палац царя Саргона II в Хорсабад (Кімната 7, Плита 12), містить концепцію нового укладу царського парку з розведеним розкішним лісом, павільйоном, штучним пагорбом, на якому містилась маленька башта, а також ставки, створені, як у попередній столиці Ніневії (Ninive) (Іл. 70). На іншому рельєфі з палацу зображено полювання лучників у парку зі звірами. Зліва безбородий лучник цілиться з лука в птаха, справа кремезний чоловік з бородою тримає впольованих тварин: газель і зайця (Іл. 71), інший рельєф палацу відтворює сцену полювання на левів (Іл. 72).

Син Саргона II, наступний цар Ассирії Синаххеріб (пр. бл. 705—680 рр. до н. е.), був відомий тим, що повністю зруйнував Вавилон, затопивши навіть місце, на якому він стояв. Скарби храмів, статуя бога Мардука були відправлені до Ніневії, нової столиці, яку він відбудував з великим розмахом. Територія міста була збільшена і сягала близько 130 гектарів. Місто було обнесене потужними укріпленнями і ровами, прокладені нові прямі вулиці. Головна вулиця «Царська» мала ширину більше 50 метрів. На вимощеній з цегли платформі заввишки 30 метрів і площею більше 10 гектара були споруджені храми, палац і посаджені парки, наповнені тваринами і рідкісними рослинами. Для постачання міста і околиць, в яких були розбиті сади і парки, придатною до пиття і поливу рослин водою, цар Синаххеріб здійснив найвимогливіший гідротехнічний проект в ассирій-

ський історії. Між 702—688 рр. до н. е. була побудована система каналів довжиною більше як 150 км. Канали шлюзувалися водотоками, тунелями, акведуками і пожежними запрудами. Це було великим досягненням для тогочасних фахівців. Для забезпечення потреб нової столиці водними ресурсами було споруджено чотири системи каналів: I. Кісір (Kisir) канал, II. Гебірге-Мусрі (Gebirge-Musri) канал, III. Північна система каналів, IV. Чініс-Чор (Chinis-Chor) канал [13, s. 30]. Вони були спрямовані в місто з різних боків. Канал Кісір, що створював перший рівень у системи каналів, вперше згадується в 702 р. до н. е., повинен був постачати воду для плодових садів і парку. Канал мав довжину приблизно 16 км, проходив паралельно до річки Чор (Chor) притоку р. Тигр і наповнювався цією рікою. Для цього Чор повинен був перекриватись у верхів'ї каналу, можливо при аш-Счаллат (asch-Schallat) водопідйомною греблею. Від проектного рішення каналу залежало місце розташування і розпланування ділянки під плодові сади і закладення парку навколо нового палацу. В цьому парку розводилися: виноград, фруктові і оливкові дерева, кипариси і прянощі. Царські написи свідчать: «Я заклав парк з боку від палацу, копію гір Аманос (Amanus), де зібрані усі пряні і фруктові рослини, а також рослини країни Вавилон. Для того, щоб посадити плодові сади я звільнив від сільськогосподарських угідь земельні ділянки за містом, розподіливши на ділянки по 2 га і надав жителям міста. Щоби поля і сади процвітали, я кіркою з заліза зруйнував біля міста Кісір до околиць Ніневії гори і низини і проклав канал. Від притоку Чор через траншеї довжиною 16 км я дозволив воді текти і шуміти, свідченням чого є плодові сади» [15, р. 81-82]. Наступна система каналів Мусрі (Musri) згадується лише 694 р. до н. е. Джерельна вода з гір Мусрі, сьогодні Дєбел Басчіква (Djebel Baschiqa), збиралась в резервуари і направлялась каналами в Чор. Плодові сади і вілли закладалися на півдні від міста і зрошувалися завдяки каналу. Протягом семи років, що відділяють обидва проекти, краєвид навколо міста сильно змінився. В 699 р. до н. е. цар Синаххеріб заводнив околиці, створивши болотяну місцевість, яка повинна була захистити місто від весняних паводків, ставши згодом природним оазисом. У цих мочарах добре ріс очерет, слугуючи домівкою для тварин, його також використовували як будівельний матеріал для палацових комплексів. Цей парк сам цар називав «Чертогом без інтриг». Він хотів створити парк-заповідник, де б тубільні тварини могли жити і розмножуватися в природних умовах. Тексти свідчать, що його старання увінчалися успіхом: «Плантації бурхливо розросталися; чаплі з далеких країв вили гнізда; дикі свині і інші тварини народжували багаточисельне потомство». На рельєфі з палацу царя Синаххеріба намальована свиноматка, яка гуляє з виводком поросят, олень, що сховався в очеретяних чагарниках. Завдяки нововведенням царя Синаххеріба був штучно створений екзотичний для Ассирії ландшафт, який характерний був для Вавилонії. В тому ж році був побудований акведук з цегли і до 697 р. до н. е. були закладенні парки на півночі і сході від міста.

Коло 688 р. до н. е. була побудована найскладніша з технічної точки зору система каналів Чініс-Чор (Chinis Chosr), — технічний і мистецький шедевр. Канал називався «канал Синаххеріба», мав довжину 35 км і впадав у р. Чор. Поряд з гідроінженерними функціями канал був прикрашений рельєфами і написами, виконаними на неймовірній висоті. Частиною цього гідротехнічного проекту був і найдавніший в історії людства акведук, побудований з 2 млн. вапняних тесаних кам'яних блоків довжиною 280 м, шириною 22 м, на якому в місцевості Дйєрван (Djerwan) було витесано: «Я Синаххеріб, цар країн, цар Ассирії, наказав викопати канал великої довжини від околиці р. Хацур. У глибоко врізаних ущелинах я побудував акведук з вапняних блоків. Я провів згадану воду по ньому» [13, s. 34].

Таким чином, цар Синаххеріб підняв на новий рівень не тільки свої резиденції, він перетворював їх монументальними спорудами в метрополію, мешканці міста і довколо прилеглі поля постачалися водою з північних і північно-західних гір за допомогою гідротехнічних споруд. Зовнішній вигляд міста, а також його околиць формувався завдяки закладеним різноманітним паркам і садам. Довший час вважалося, що гідротехнічні проекти, запроваджені царем Синаххерібом, були розкішними спорудами і використовувались виключно для забезпечення царських садів і парків водою. Але, як видно з збережених писемних джерел, вони призначалися і для зрошення плодових садів і нив. Закладати парки і сади та займатися сільськогосподарством в надії тільки на дощ було ризи-

ковано, зрошення забезпечувало водою не тільки царські паркив і сади, але і було гарантією врожаю, і підвищувало сільськогосподарську продуктивність, що сприяло економічному процвітанню держави.

Ашшурбанапал, останній цар Ассирії (пр. 669—627 рр. до н. е.), своїми військовим і дипломатичними діями намагався зберегти і збільшити велику Ассирійську державу. Він увійшов в історію не лише як великий військовий діяч і політик, але і як збирач давніх письмових пам'яток. Він був єдиним царем Ассирії, що знав клинопис. Прославився Ашшурбанапал і як будівельник. Його часто змальовували як шумерського «енсі»[19] з будівельною корзиною на голові. В часи правління Ашшурбанапала були відреставровані і побудовані багаточисельні храми у Вавилоні, Борсиппі, Уруку, Харрані, Кальху та інших містах. За його наказом був зведений прекрасний північний палац в Ніневії, стіни якого прикрашали численні рельєфи. Всупереч твердженням анналів, цар майже ніколи не приймав особистої участі у військових походах, але привілейованими сценами вважалися на військову тематику і царське полювання. Так, на алебастрових рельєфах зображені сцени полювання на диких ослів і цар Ашурбаніпал під час полювання на левів. Інше зображення, яке містилось на глиняній таблиці, віднайденій в царському архіві в Марі, розповідає, що левів заздалегідь відловлювали і тримали в клітці до початку полювання, а при появі царя їх випускали, щоб цар міг їх вбити. Скульптор в рельєфах, присвячених полюванню, намагається передати лють лева, переляканих коней і безстрашного царя, що вбиває грізного звіра (Іл. 73—75). Облицювальна плитка з палацу Ашурбаніпала містить рельєф, на якому зображений парк з листяними та хвойними деревами, обсаджений пагорб, який зрощується мережею каналів, воду до яких постачає акведук, стрільчасті арки якого подібні до акведука царя Синаххеріба в Дйерван (Djerwan) (Іл. 76). Можливо, що ця облицювальна плитка знаходилась поряд з іншим рельєфом зі зображенням оточеного стіною міста, яке вірогідно було Ніневія. Це було б доказом того, що паркове закладення на пагорбі з акведуком знаходилося в околицях міста Ніневія, що підтвердило би письмові вказівки про нього. Сцена паркового ландшафту з левом і левицею, що відпочивають в оточені дерев і квітів представлена на другому рельєфі з палацу Ашурбаніпала (Іл. 77). Як видно з рельєфу, що прикрашав одну з кімнат палацу Ашурбаніпала, парк також був і місцем де святкували тріумфи у війні і спорті. Цар Ашурбаніпал зі своєю жінкою (цариця, подібно до жінок загалом, рідко представлялась в скульптурі Ассирії) насолоджуються бенкетом в парку на честь перемоги над Еламом. На дереві зліва висить голова еламського царя Те-Уммана, захопленого Ашшурбаніпалом у нещодавньому поході (Іл. 78). Перемозі над Еламом присвячено зображення захопленого Ашурбаніпалом еламського міста Madaktu, повз який протікає ріка. Нижню частину палацу, оточену парком, містить інший рельєф (Іл. 79).

Кір II Великий у 559—530 рр. до н. е. заснував перську державу Ахеменідів. Давньогрецький письменник, історик Ксенофонт у своєму творі «Домострої» повідомляє: «Де б цар не жив, куди б не вирушав, він піклується, аби скрізь були сади, звані «парадізами», наповнені усім красивим і хорошим з того, що може виробляти земля. Там він проводить значну частину свого часу, якщо цьому не перешкоджає пора року» [10, гл. IV. 13]. Далі Ксенофонт повідає анекдот про прогулянку царя Кира з навархом Спарти Лісандром в парку Сард, причому Лісандр виражає своє здивування «красою дерев і тому, що вони всі однакового росту, посаджені прямими рядами, під прямим кутом; що їх під час прогулянки огортали приємні запахи». Кир у своїй відповіді запевняє Лісандра, що він сам «все це розміряв і розподілив, дещо навіть і сам посадив!» [10, гл. IV. 22]. В розповіді Ксенофонта згадується про фракийське місто Келен, «яке було густонаселене, обширне і багате. Тут у Кіра був палац і великий парк, оточений високими стінами з дикими звірами, на яких він полював верхи, коли мав потребу потренуватися і потренувати своїх коней. Через місто Келени протікає річка Меандр, витоки якої знаходяться в палаці» [10, гл. II. 4]. Згідно з відомостями Геродота, у розпорядженні персидського царя були (вочевидь, разом з

[19] Правитель Ашшура носив титул Ішшиаккум (аккадизація шумерського слова енсі). Його влада була майже спадковою, але не повною. Він відав виключно справами релігійного культу і пов'язаним з ним будівництвом. Ішшиаккум був також верховним жерцем (шангу) і військовим вождем. Зазвичай він же обіймав і посаду Укуллу, тобто, верховного землевпорядника і глави ради старійшин.

іншими екзотичними тваринами) «гігантські мурашки з Індії, які не лише дуже швидко бігають і пожирають все на своєму шляху, але ще уміють добувати золотоносний пісок» [4, с. 170]. В парку зростали «різні плодові дерева, які росли або разом у великій кількості, представляючи ніби плодові сади, або розкидане, поодинці, як це частіше робилося з волоськими горіхами і лотосовими сливами» [4, с. 170], були також пахучі насадження. Парк був такий великий, що «всього є 11000 гоплитів, а пельтастів близько 2000» [9, гл. II. 2]. Ксенофон в Анабасисі згадує, що Кир під час війни проти свого старшого брата царя Артаксеркса здійснив перехід «до витоків річки Дардана, ширина якої дорівнюється плетру. Там знаходились палаци Велесія, правителя Сирії, і дуже великий парк, гарний і повний усього, що росте в усі пори року. Кир зрубав його і спалив палаци» [9, гл. IV. 8]. За перидськими віруваннями важливе місце відводилось похованням в парках. Мавзолей персидського царя Кіра Великого був споруджений в Пасаргадах. Його оточував священний гай, який був частиною царського парку.

Перський цар Дарій Великий (пр. 522—486 рр. до н. е.), з роду Ахеменідів, розширив перську імперію, площа якої сягала близько 5180000 кв. км, захопивши народи від Лівії до Індії і від Греції до Ефіопії. Дарій Великий об'єднав різні непокірні народи єдиними правилами, залишивши їм їхні культури і богів. Завойовані народи Дарій зв'язав ланцюгами комунікацій між собою, створивши умови для синтезу в управлінні і мистецтві. Внаслідок того імперська культура була, як розкішний гобелен, сплетений з багатьох кольорів різних народів. Дарій Великий мав двадцять дві сатрап—імперії, кожна з них мала палац і парк. Палаци Ахеменідів отримали свій стиль від підвладних народів. Ассирійці, єгиптяни, вавилоняни і греки будували палаци та прикрашали королівські зали Дарія. Всі народи імперії привносили те, чим можна було прикрасити споруди та великі сади і парки. Культурні впливи були взаємними, — залишились відбиток в архітектурі і мистецтві підкорених народів.

Принципи формування парків на території Месопотамії від шумерських міст-держав до перської держави вплинули на всю подальшу історію розвитку садово-паркового мистецтва. Від парків для полювання беруть свій початок перші звіринці і ботанічні сади. Парки з тваринами поширилися в інших державах, наповнилися різними екзотичними тваринами: у них були африканські жирафи, гепарди і мавпи, тюлені, ведмеді і слони з Азії. У паркових посадках рідкісних рослин розміщувались вольєри для екзотичних птиць, в ставки випускали незвичайних риб.

Усе архаїчне мистецтво, в першу чергу мистецтво і думка Іонії і Егейських островів, несло на собі відбиток східного впливу — хетів, вавилонян, ассирійців — зі сходу, і єгиптян — з південного сходу. Фінікія і Кіпр довгий час були передавачами і імітаторами східних виробів. В 331 р. до н. е. після перемоги Олександра Македонського над персами і вступу його у Вавилон, місто, де ще жили багаті культурні традиції, Олександр мав бажання перетворити на столицю створеної ним імперії, але через його несподівану смерть у 323 р. до н. е. мрія не здійснилася. Таким чином, тісний взаємозв'язок літератури і мистецтва не лише говорить про висоту культури VII ст. до н. е., але і допомагає усвідомити неминучість того шляху, по якому пішло грецьке мистецтво в період найсильнішого впливу на нього Сходу (Іл. 80—81). Під впливом культури і релігії Месопотамії і Єгипту у греків виникають уявлення про Елі́сій[20] — частину потойбічного світу, де перебувають душі блаженних і праведників, це чудесна країна вічної весни на крайньому заході Землі, де немає хвороб, страждань, де панує вічний мир [25, s. 2470—2475]. Стародавні греки поміщали Єлисейські поля на «островах блаженних», або в якійсь прекрасній долині на березі океану. Елісій уперше згадується у Гомера в «Одіссеї», там царює ясноволосий Радамант, туди після смерті мав переселитись Менелай, як зять Зевса. Гомер розміщує Елісій на Землі, на західному краю світу, біля берегів річки Океан. В «Одіссеї» Гомер говорить, що Елісій — це місце,

Де пробігають світло безжурні дні людини:
Де ні хуртовин, ні злив, ні з хладом зими не буває;
Де сладкошумно літаючий віє Зефір Океаном,
З легкою прохолодою туди посилається
людям блаженним [6, Песня. IV, 565—568].

В Елісії перебувають герої, чисті душі, блаженні, він протиставлявся Аїду, де смертні терплять вічні

[20] Елі́зій, Елі́зіум, Єлисе́йські поля (грец. Ἠλύσιον πεδίον Elysion pedion, лат. Elysium).

муки. Сучасникам Гомера загробне життя бачилося тяжким і жалюгідним існуванням в підземному царстві Аїда, населеному блідими тінями, безсилими і позбавленими пам'яті. Уявлення про Елісій виникло, мабуть, під впливом єгипетської релігії і злилося з уявленням про «острови блаженних». Сюди слід віднести уявлення про острів Левку (острів Зміїний), де насолоджуються безсмертям Ахіллес та інші герої.

За Гесіодом[21] на островах блаженних перебувають усі герої, що брали участь у славнозвісних війнах античності, тобто люди четвертого покоління [5, Вірш 167—168]. Звичайних людей, включаючи самого Гесіода, греки відносять до п'ятого покоління. Ці острови надзвичайно родючі, править на них Кронос. Менелай, чоловік Олени, відповідно — зять Зевса, замість Аїду удостоївся перебувати в Елісії. За версією Гесіода, знаходитися в Елісії заслужили й інші герої, але така честь була недосяжною іншим смертним. Цікавий розвиток поняття про острови блаженних знаходимо в Піндара, де воно підноситься до потойбічної нагороди, і в Платона, у якого справжнього філософа відсилають до Радаманта на острів блаженних. Багато рис про Елісій використало християнство, створюючи картину раю. Пізніше, в античному мистецтві, ідея воздаяння вже знаходить прояви [26, р. 588—589]. Так, Піндар[22] говорить про острів, на якому серед тінистих алей праведники проводять блаженне життя, влаштовуючи спортивні ігрища та музичні вечори. Вергілій розглядає Елізій як місце спочинку праведників. В поезії Елісій, Єлисейські поля часто є синонімами царства краси, спокою, щастя. «Піти (вирушити) на Єлисейські поля» образно означає «вмерти».

Принципи організації месопотамських парків для полювання знайшли своє відображенні в Біблії в ідеї райського замкненого саду, місця першопочаткового мешкання людей зі звірами. Ґрунтом для виникнення цієї думки був вислів біблійного пророка Ісаї, де говориться, що в прийдешньому царстві Месії: «І замешкає вовк із вівцею, і буде лежати пантера з козлям, і будуть разом телятко й левчук, та теля відгодоване, а дитина мала їх водитиме! А корова й ведмідь будуть пастися разом, разом будуть лежати їхні діти, і лев буде їсти солому, немов та худоба! І буде бавитися немовлятко над діркою гада, і відняте від перс дитинча простягне свою руку над нору гадюки…» [2, Ісая 11.6—8]. Ця ідея була підхоплена християнством, давньоіранське слово парадиз, первісне значення якого було — парк для полювання, після 500 рр. до н. е. поступово стає синонімом Раю (євр. Gan Eden; араб. Jannat 'Adn), який святі успадковують після земної смерті і воскресіння в новому світі, де в злагоді живуть люди і тварини, не знаючи ні хвороб, ні печалей, відчуваючи радість і блаженство. Відомий релігієзнавець Мірча Еліаде зауважує, що слово «Едем» ізраїльтяни наближували з вокабулою e'den — «насолода».

Коли опісля майже тисячоліття у 363 р. воїни римського імператора Флавія Клавдія Юліана заглибилися в Персію, недалеко від Ктесифона[23] вони захопили один з царських палаців, при якому знаходився мисливський парк. Він був «обширним круглим простором, обнесеним огорожею, в якому тримали на потіху царя диких звірів: левів з хвилястими гривами, кудлатих кабанів, страшно лютих ведмедів... і інших добірних величезних звірів. Наші вершники зламали ворота і перебили всіх цих звірів мисливськими дротиками і стрілами» [1, с. 317]. В описі представлено характерне ставлення римлян до царського парку, проявлена жорстокість не безглузда, це не прагнення принизити перського царя биттям його дичини. Вбиваючи тварин в царському парку римські солдати узурпували виняткове право царя полювати в парку, місці, лише для нього призначеному, вони не лише позбавили свого противника одного з традиційних символів його панування, але і висловили символічно свою рішучість панувати в його володіннях замість нього. Змістом «полювання» в парку був акт позбавлення влади перського царя.

[21] Гесіод — перший відомий на ім'я давньогрецький поет, засновник дидактичного епосу, рапсод, народився неподалік від Фів, між кін. VIII та поч. VII ст. до н. е. Найзначнішим збереженим твором є «Роботи і дні» (Επγα Και Ημεραι), дидактична поема, де описаний зворотний бік блискучого гомерівського суспільства: напружена праця селян і їхні сподівання на правосуддя і справедливість.

[22] Піндар (бл. 518— 443 або 438 рр. до н. е.) давньогрецький ліричний поет, найвидатніший представник урочистої хорової лірики стародавньої Греції. Народився у містечку Кіноскевалі поблизу Фів.

[23] Ктесифон (вавил. Упі, грец. Опіс) — одне з найбільших міст пізньої античності, розташовувався приблизно в 32 км від сучасного Багдада, нижче за течією Тигра і займало площу 30 км². В II—VII ст. Ктесифон був столицею Парфії, згодом — царства Сасанидів.

Римські імператори також мали закладення у вигляді звіринців і мисливських парків, наслідуючи на перших порах близькосхідні зразки. Для полювання створювалися парки, які поділялися на «віварій», де поміщали здебільшого крупних тварин, таких як олені і кабани, а в лепораріях — ланей, зайців і птиць (Іл. 82). Окрім поневолених тварин, які вважалися символами певного історичного суспільства, в доброму звіринці повинні були бути тварини, які символізують якості правителя, перш за все, його міць, мудрість і справедливість, але також строгість, непохитність і жорстокість. Звірі повинні були не тільки символізувати якості правителя, але до певної міри і реалізовувати їх. «Репрезентативний» рів з левами був нерідко й місцем страти, про що свідчить доля пророка Даниїла, який лише дивом уникнув смерті в подібному рові. Відвідуючи царські парки гості повинні були відчувати не тільки зацікавленість, а й почуття страху, знаючи, що з волі володаря і в них самих в будь-який момент можуть встромитися ікла виставлених на огляд хижаків. Окрім небезпечних і сильних тварин, що демонструють своєю присутністю могутність государя, парк має містити дуже рідкісних або зовсім незвичайних істот, привезених з віддалених куточків держави, або з інших країн. Більшість тварин доставлялася як дари посланцями інших держав чи міст, і їх присутність у звіринці наочно репрезентувала масштаби «міжнародного престижу» правителя. Дивовижні тварини завжди були улюбленим даром як підданих, так рівних за походженням. Відомо, що римські імператори постійно отримували як подарунки різні тварини і риби.

В середні віки ця пізньоримська репрезентативна традиція була підхоплена і продовжена візантійськими василевсами. У 988 р. єпископ Кремони Ліутпранд, як посол західного імператора Отгона I в Константиполі при дворі василевса Нікіфора Фоки, був запрошений відвідати мисливський парк господаря. В описі Ліутпранд стримано повідомляє, що парк займає «досить велику» горбисту територію, порослу чагарником. В парку перед очами Ліутпранда предстали сарни (лані) й онагри[24], яких він раніше не бачив, і які його дуже розчарували, бо зовнішнім виглядом нагадували віслюків. Відомо, що мператор Отгон I та його саксонські предки отримували парки, після розпаду держави Каролінгів парки завели собі багато знатних сімейств. Парки містили тубільних тварин, швидше за все тварин з південних країн в цих парках не було. В усякому разі, коли Відукінд Корвейський перераховував в числі дарів від різних государів імператорові Отгон I левів, верблюдів, мавп і страусів, він додав до цього коментар: «тварин, небачених до цього в Саксонії» [3, с. 189]. Володіння правителем екзотичними звірами в парку підсилювало готовність підданих йому підкорятися, це впливало і на «політичний престиж».

Дарування певних видів тварин для парку використовували як засіб політичного тиску. Про наявність парків в середньовіччі в західній Європі повідомляють історичні документи. Карлу Великому в дарунок від халіфа Гаруна Аль-Рашида був доставлений слон. Такий дарунок показував високий рівень визнання Карла Великого і сильно підвищував його престиж. У середньовічній Західній Європі відомий ще один схожий випадок: французький король Людовик IX Святий в кінці 1254 р. або на початку 1255 р. подарував королеві Англії Генріху III слона, якого він сам незадовго до цього отримав в дар від єгипетського султана. Слони часто опинялися в звіринцях сицилійських королів. Іншим місцем, де протягом, принаймні, всього раннього середньовіччя цілком можна було зустріти слонів в царському звіринці, був Константинополь, куди ці тварини потрапляли, напевно, не лише за часів імператора Юстіна (518—527 рр.), коли їх, разом з жирафами! привезли чужоземні посли, але і при Юстиніані I (527—565 рр.), який після перемоги над царем Ірану Хосровом прогнав по вулицях Другого Риму 24 слони.

Найвідоміший в середньовіччі «репрезентативний звіринець» мав імператор Фрідріх II, притому тварини не лише містилися в столичному «зоосаді» в Палермо, але і супроводжували государя в його незліченних мандрах. Супровід Фрідріха II оточували слони, двогорбі і одногорбі верблюди, пантери, леви, рисі, леопарди (їх використовували на полюванні), і навіть білі ведмеді (навряд чи привезені з Арктики, швидше це були альбіноси). І це, не кажучи про собак, як величезних і лютих псів, так і про дуже маленьких собачок, кречетів, соколів (зокрема білих) і інших птиць, про яких Фрідріх II написав особливий трактат. За його тваринами наглядали переважно «сарацини», що само по собі привертало загальну увагу.

[24] Непарнокопитна тварина роду коней, підвид кулана. Згадується в Біблії. Йов 39.5.

У Північній Європі «репрезентативний максимум» складали, скоріше за все, зубри і тури. Згідно зі свідченнями клірика і придворного поета Ангильберта імператор Карл Великий саме на цих тварин влаштовував полювання в своїх придворних парках і заповідниках під Ахеном. Головне місце серед володінь імператора Карла Великого займали паляції або пфальци, в кожному з яких закладався палац (palatium), де імператор зупинявся під час своїх безкінечних пересувань, кожне палацове закладення містило парк для полювання чи звіринець.

Щоби мати південних тварин в своїх парках, необхідно було розширювати контакти з Середземномор'ям. Так німецький король Отгон I отримав своїх левів після італійських походів і проголошення себе імператором. Багаті звіринці були і в деяких інших «північних» володарів, наприклад, в англійського короля Генріха I, окрім левів, були леопарди, ведмеді, рисі, верблюди, і навіть дикобраз. У Фрідріха Барбаросси під час його перебування в Генуї хроніст відмітив левів, папуг, страусів... Дикобраз також був у королеви Анни, дружини першого государя з династії Габсбургів Рудольфа I, якого вона подарувала домініканським ченцям у Базелі. За відомостями хроніста Роджера Вендоверського внук Барбаросси імператор Фрідріх II презентував королю Англії Генріху III трьох коштовних леопардів — геральдичних звірів Плантагенетов. Відомо також, що король Генріх III вже мав слона, якого отримав як подарунок від короля Франції Людовика IX Святого. Найбільшим попитом користувалися леви. До XVI ст. «постачання» ними європейських дворів було поставлено вже настільки добре, що англійські государі могли собі дозволити протягом одного століття неодноразово відправляти «царів звірів» як дипломатичні дари навіть до далекої Московії.

Природа та клімат Месопотамії, звідки історично походить парк, не вимагали створення певних умов для утримання левів, тигрів, барсів та інших тварин. Тяглість традиції з влаштування парків, яку ми спостерігаємо вже в середньовіччі на території Західної Європи, призвела до відокремлення від парку, території з тваринами — звіринцю[25], де містилися екзотичні тварини вже не для полювання, а для показу, залежно від розмірів. Він міг бути влаштований при замку або при парку. Сам парк як місце полювання на тубільних тварин вимагав достатньо великих територій, обгородженість середньовічного міста не давала змоги влаштовувати парки в межах міста. Парк розміщували за межами міста, для чого, як правило, обирали ділянку лісу, обгороджуючи її стінами або створюючи товсті перешкоди, які змогли б утримати тварин. Таким чином, в часи середньовіччя парк видозмінюється, відбувається його функціональне та територіальне розділення. Право на полювання в парках отримала і аристократія, при умові оплати ліцензійного платежу.

Слово парк, яке ми вживаємо сьогодні, походить з часів середньовіччя, маючи однаковий за значенням зміст «огорожа, огороджене місце для полювання», воно має різні версії етимологічного походження. Перша версія, від середньовічного латинського слова parricus «огороджене місце, парк» [8, с. 295; 28, s. 528], яке зводиться до іберійського *parra (грати, решітка, шпалерник для квітів, підпірки для фруктових дерев), було запозичене французькою «parc», англійською «park», італійською «parco», іспанською «parque». Друга версія, від західногерманського *parruk «обгороджена територія землі» (давньоанглійською pearruc — місце вигону тварин, давньоверхньонімецькою pfarrih — «оточувати, заключати», німецькою pferch — «загін для овець»). Починаючи з XIII ст. слово парк набуває поширення. Воно використовується для означення «огородженої ділянки землі для полювання на звірів».

З XVI ст. парки, що містили мисливські угіддя, розповсюдилися, трансформувавшись в розплановану територію довкола замків, палаців, згодом садиб і заміських будинків. Вони, можливо, ще були мисливськими угіддями, але головною їх задачею стає презентація статусу і багатства власника. Оскільки міста були переповненими — приватні мисливські угіддя стали місцями для прогулянок публіки. Таким чином, відбувається переосмислення відношення до краєвиду: це вже не просто обгороджена ділянка лісу, а, згідно з проектом естетично розпланований ландшафт. Саме з цих «родинних» парків бере початок парк, який розплановується згідно зі стилем певного часового відрізку. У 1660 р. у Лондоні, були відкриті для громадськості королівські парки. Початковим їхнім призначенням було полювання знаті. Ставши публічними, парки призна-

[25] Згодом зоосад, зоопарк.

чалися для суспільного відновлення сил. З середини XVIII ст., окрім внутрішньо-міських зон перебування і місць відпочинку, закладаються публічні і міські парки, а також міські ліси. Індустріальна революція супроводжувалась швидкою урбанізацією. Парки набувають нового значення. Вони стають місцями для відчуття зв'язку людини з природою в містах. Згодом, до функції парку додається активний відпочинок, деколи головною в міських парках стає спортивна діяльність. Для запобігання нестримного індустріального розвитку території з недоторканою природною красою об'єднуються в національні парки. Функція лісів і парків як «зелених легенів» набуває важливого значення, особливо поблизу міст і густонаселених районів.

Термін «парк» з'являється в Україні в XVIII ст. у зв'язку з розвитком пейзажного укладу планування. Спочатку «парк» протиставлявся регулярно влаштованому «саду» — як природний гай з живописними алеями, галявинами, водоймищами — вільних контурів або просто мисливське угіддя, ліс для прогулянок. Пізніше смислові відмінності термінів стали менш визначеними. Під словом «парк» стали розуміти будь-яку велику територію, облаштовану і прикрашену (скульптурою, малими архітектурними формами тощо), призначену для відпочинку просто неба.

Отже, протягом історії свого існування парк трансформувався від одного з найважливіших засобів репрезентативного, наочного «пред'явлення» владі володаря до важливого елементу загальноміської системи озеленення і рекреації в сьогоденні, виконуючи оздоровчі, культурно-виховні, естетичні і природоохоронні функції. Сучасні парки за функціональним призначенням діляться на парки культури і відпочинку, дитячі, спортивні, прогулянкові, меморіальні, парки-музеї; за місцем розташування і використанням населенням — загальноміські, районні, заміські; за характером рельєфу території — заплавні, яри, гірські і тощо.

Сучасний парк — захищена, обмежена територія, з природною або насадженою декоративною деревино-чагарниковою рослинністю і елементами благоустрою, яка має зв'язок з природним оточенням, без чіткої приналежності до конкретної будівлі. Закладена з метою рекреації, відпочинку людей або для захисту дикої природи чи природних місць перебування тварин.

1. *Аммиан Марцеллин*. Римская история / Аммиан Марцеллин. — СПб., 1996.
2. Біблія. Ісая 11.6—8.
3. *Видукинд Корвейский*. Деяния саксов / Видукинд Корвейский. — М. : Наука, 1975.
4. *Геродот*. История: в 9 кн. / Геродот ; пер. с древнегреч. Г.А. Стратановского. — М., 1993.
5. *Гесіод*. Роботи і дні / Гесіод ; пер. з давньогрец. греч. В. Свідзінський // Золоте руно. З античної поезії : Збірка. — К. : Веселка, 1985.
6. *Гомер*. Одиссея / Гомер ; пер. с древнегреч. В. Жуковський. — М. : Правда, 1984. — 270 с.
7. Египетська книга мертвих [Електронний ресурс] / Египетська книга мертвих. — Розділ 109. — Режим доступу: http://www.totenbuch.awk.nrw.de/spruch/ 109.
8. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / редкол.: О.С. Мельничук (гол. ред.) та ін. — К. : Наукова думка, 1983. — Т. 4 : Н—П. — 2004. — 656 с.
9. *Ксенофот Афинский*. Анабасис / Ксенофонт ; пер. с древнегреч. М.И. Максимовой ; под редакцией академика И.И. Толстого ; репринт воспроизведение текста издания 1951 г. — М. : Ладомир, 1994. — 304 с. — (Серия «Античная классика»).
10. *Ксенофонт Афинский*. Сократические сочинения / Ксенофонт ; пер. з давньогрец. С.И. Соболевского. — М. ; Л., 1935. — 417 с.
11. *Хасан Хассан Хамдан*. Історико-культурний феномен Марі (за археологічними даними) : автореф. дис. на здобуття канд. іст. наук : спец. 07.00.04 «Археологія» / Хасан Хассан Хамдан ; НАН України. Ін-т археології. — К., 2000. — 18 с.
12. *Al-Fouadi A*. H.A. Enki's Journey to Nippur: The Journeys of the Gods / A. Al-Fouadi ; переклад з новошумер. на рос. В.В. Емельянов. — Ann Arbor, 1969. — P. 69—76.
13. *Bagg M*. An den Wassern von Ninive — Sanheribs Wasserbauten für die assyrische Metropole / M. Bagg // Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte. — № 2. — 2012. — S. 29—36.
14. *Beek M.A*. Bildatlas der assyrisch-babylonischen Kultur / M.A. Beek. — Stuttgart : Gütersloher Verlags haus Gerd Mohn. — 164 s.
15. *Bellino-Zylinder*, 57—60. The first Campaign of Sennacherib, King of Assyria, B.C. 705-681, the Assyrian text Edited with Transliteration, Translation, and Notes / Bellino-Zylinder ; пер. з асир. Sidney Smith, M.A., Assistant In the Department of Egyptian and Assyrian Antiquities, British Museum. With a sketch map. — London : Luzac & co, 1921. — Eotben Series. II. — 132 p.
16. *Carr David McLain*. The Politics of Textual Subversion: A Diachronic Perspective on the Garden of Eden Story / David M. Carr // Journal of Biblical Literature — № 112. — 1993.
17. *Diodorus Siculus:* Library of History, Volume IV, Books 9-12. 40 / Diodorus Siculus ; пер. з лат. C.H. Oldfa-

ther. — Publisher : Loeb Classical Library, 1946. — №. 375. — 480 p.
18. *EnkNinḫ*. (Enki and Ninḫursag) / S.N. Kramer. — BASOR // Kramer S.N. Enki and Ninḫursag: A Sumerian «Paradise» Myth. — 1945. — P. 1.
19. *Grossman Maxine*. The Oxford Dictionary of the Jewish Religion / Maxine Grossman ; 2 edition. — USA : Oxford University Press. — 960 p.
20. *Kluge F.* Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache / Friedrich Kluge [Unter Mithilfe von Max Bürgisser u. Bernd Gregor völlig neu beaarb. von Elmar Seebold]. — 22. Aufl. — Berlin ; New York : de Gruyter, 1989. — 822 s.
21. Lagaš (The Rulers of Lagaš) // Sollberger E. The Rulers of Lagaš. — Journal of Cuneiform Studies, 1967. — P. 279—291.
22. Lexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie / Begründet von E. Ebelig und B. Meissner. Redation Gabtiella Franz-Szabó. — Berlin ; New-York : Walter de Gruyter, 2004. — S. 332—334.
23. *Luckenbill D.D.* Ancient Records of Assyria and Babylonia / D.D. Luckenbill. — Chicago, 1926. — Vol. II. — 199 p.
24. Paradise interpreted: representations of biblical paradise in Judaism and Christianity / ed. by Gerard P. Luttikhuizen. — Leiden ; Boston ; Köln : Brill, 1999. — 218 s.
25. Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertmswissenschaft / Neue Bearbeitung unter Mitwirkung zahlreicher fachgenossen herausgegeben von Georg Wissiwa. — Stuttgart : J.B. Metzlersche Buschhandlung, 1905. — Bd. 5 : Demogenes-Ephoroi. — 1534—2863 s.
26. *Peck Harry*. Dictionary of Classical Literature and Antiquities / Harry Peck. Harper's Thurston. — New York : Harper, 1897. — Vol. 1.
27. *Robin Lane Fox*. Travelling Heroes in the Epic Age of Homer / Robin Lane Fox — 2008. — 296 p.
28. *Vasmer M*. Russisches Etymologisches Wörterbuch / M. Vasmer. — Heidelberg, 1955. — Bd. 3. — 822 s.

Victoria Taras

PARK. HISTORICAL SOURCES

In the article have been presented some historical sources and religious principles in the origin, formation and development of parks. The process of transformations of park from one of the most important means for representative, evidential representation of a ruler's power to quite significant element in the whole urban system of verdure and recreation has been exposed.

Keyword: park, hunting, religious notions, tree of life, paradise, Elysium, animals, bestiary, Mesopotamia, Assyria, Egypt, Persia, Greece, Rome, Byzantium, Middle Ages

Виктория Тарас

ПАРК. ИСТОРИЧЕСКИЕ ИСТОКИ

В статье представлены исторические истоки и религиозные основы возникновения, становления и развития парка. Показано, как в течение истории своего существования, парк трансформировался от одного из важнейших средств репрезентативного, наглядного предъявления власти монарха к важному элементу общегородской системы озеленения и рекреации в настоящем.

Ключевые слова: парк, охота, религиозные представления, дерево жизни, парадиз, рай, Елисий, животные, зверинец, Мессопотамия, Ассирия, Египет, Персия, Греция, Рим, Византия, средневековье.

Олена ФЕДОРЧУК

ХУДОЖНІ ВИРОБИ З БІСЕРУ В НАРОДНОМУ МИСТЕЦТВІ БЕРЕЖАНЩИНИ

(за матеріалами мистецтвознавчої експедиції 2011 р.)

Стаття присвячена мистецьким пам'яткам початку — середини XX ст., які були зафіксовані на теренах Бережанського р-ну Тернопільської обл. у ході мистецтвознавчої експедиції Інституту народознавства НАН України. Серед них — накладні прикраси з бісеру та компоненти народного одягу, декоровані бісером. Унікальними знахідками стали твори церковного призначення (1930 та 1960-х рр.), виявлені у старій та новій церквах з с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл.

Ключові слова: бісер, склярус, лелітки, ґердан, безрукавка, фартух, хоругва.

Традиція художніх виробів з бісеру в народному мистецтві українців веде початок від XIX ст. Саме відтоді, як можемо судити з різного роду історичних джерел, в українському народному одязі з'явилися накладні прикраси з бісеру. Їх носили на шиї, грудях, голові, ними оздоблювали дівочі та парубочі головні убори. Від початку XX ст. бісер також стали використовувати для декорування компонентів святкового народного одягу: сорочок, безрукавок, фартухів, опинок, портяниць тощо [4, с. 19—20].

Найбільшого розвитку традиція бісерного декору українського народного одягу набула на західних землях України — Північній Буковині, Західному Поділлі, Опіллі, у Прикарпатському та Карпатському регіонах. Значно менше та все ж бісер як художній матеріал для декорування народної ноші використовували й у інших куточках України.

У кінці 1940-х рр., після закінчення Другої світової війни, майстри бісерних виробів (прикрас і вишитого бісерними матеріалами одягу) через низку об'єктивних причин стали поступово згортати свою творчість. Проте, прикраси та одяг, виготовлений із використанням бісеру, ще продовжували побутувати протягом певного часу. Зокрема, на теренах Опілля накладні бісерні оздоби виходять з ужитку у 1950—1960-х роках. Більшість виробів безслідно зникає: прикраси нерідко пороли, щоб використати бісер у вишивці одягу. З ряду причин та, правдоподібно, через недостатню увагу дослідників дуже мало таких виробів потрапило до музейних колекцій.

Дещо кращою є ситуація із дослідженням декорованого бісером одягу: безрукавок та фартушків. Окремі вироби збереглися у родинах, де їх і досі продовжують використовувати як компоненти української народної святкової ноші. Водночас, їхня теперішня затребуваність є однією з причин того, що таких творів у етнографічних музеях обмаль.

Зважаючи на те, що опільські народні вироби з бісеру є маловідомим явищем мистецтва, експедиційні матеріали є вкрай цінними. Зокрема в літературі можемо знайти небагато відомостей (що подаються у загальному контексті української традиції) про накладні бісерні прикраси Опілля XIX — першої половини XX ст. [2, с. 84; 3, с. 92; 4], водночас про декорований бісером опільський одяг XX ст. відомостей обмаль [5].

Польові розвідки автора, скеровані на пошук універсальних та унікальних рис українських осередків,

мають на меті збір матеріалу для написання ґрунтовної індивідуальної наукової монографії «Бісер у декорі народного одягу українців (за матеріалами західних областей України)».

Упродовж 3—16 червня 2011 р. комплексна мистецтвознавча експедиція Інституту народознавства НАН України працювала у населених пунктах семи районів Тернопільської обл. Зокрема, на теренах Бережанського району було обстежено дев'ять сіл: Урмань, Надрічне, Біще, Поручин, Рекшин, Поточани, Стриганці, Жуків, Саранчуки та опрацьовано збірку краєзнавчого музею у Бережанах. Плановано збиралася інформація, що стосується накладних бісерних прикрас та декорованих бісером компонентів опільського народного одягу першої половини XX ст.

Несподіваними знахідками стали вишиті бісером картини, знайдені у с. Біще, та твори церковного призначення (1920-х та 1960-х рр.), виявлені у дерев'яній церкві святого Івана Богослова 1803 р. та однойменній мурованій церкві 2001 р. с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл.

Матеріали пропонованої статті доповнюють відомості щодо опільської традиції бісерних виробів, зібрані у селах Львівщини у ході експедиції ІН НАНУ, проведеної у вересні 2002 року [3].

Накладні прикраси

Основний матеріал стосовно накладних прикрас із бісеру був зібраний у вигляді усних повідомлень. Серед жінок старшого віку пощастило розшукати не лише свідків втраченої традиції, але самих майстринь. Водночас, як ми й передбачали, менш вдалим виявився пошук самих артефактів: було знайдено лише три пам'ятки. Не вдалося побачити прикраси з бісеру, як ми на це сподівалися, на світлинах із сімейних альбомів.

Підсумовуючи усі джерела, вдалося встановити, що найпоширенішою прикрасою з бісеру у селах Бережанщини був стрічковий ґердан. У першій половині XX ст. оздоба такого типу побутувала тут під назвами «ґердан», «ґердон», «герданець» та «висьорок»[1]. Колишня майстриня зі с. Урмань — М.Д. Когут запевнила, що стрічковий ґердан носили близько до шиї, також на гру-

Іл. 1. Гунька Параскевія (1914—? рр.). Ґердан перетинчастий, «ґердон». Бісер, ткання. ~1970—1980-ті рр., с. Урмань Бережанського р-ну Тернопільської обл.

[1] Такими ж назвами означували й прикраси інших типів.

Іл. 2. Подусівська М.І. Ґердан кутовий. Бісер, ткання. 1917—1919 рр., с. Надрічне (до 1946 р., — с. Дрищів) Бережанського р-ну Тернопільської обл. Бережанський краєзнавчий музей КВ-8541 / ДПМ-810

дях та на голові. Наприкінці 1940-х рр. дівчата виготовляли такі прикраси переважно у техніці ткання («шили на станку»)[2].

Серед виявлених артефактів — перетинчастий ґердан «ґердон», виготовлений приблизно у 1970—1980-х рр. Гунькою Параскевією (1914 —? рр.) зі с. Урмань (Іл. 1). Ймовірно, перетинчастий ґердан як прикраса народного одягу Бережанщини побутував також у першій половині XX ст., однак для підтвердження цього припущення поки що бракує джерельних матеріалів.

Експонат з Бережанського краєзнавчого музею [1] став свідченням того, що у першій половині XX ст. (час виконання 1917—1919 рр.) у деяких селах Бережанщини, зокрема у с. Надрічне, знаною прикрасою був кутовий ґердан[3] (Іл. 2). У ході експедиції саме у цьому селі вдалося натрапити на широкий стрічковий ґердан, виготовлений Кузів Пелагією Михайлівною (1904—1990 рр.). За словами теперішньої його власниці — О.В. Шпортало, ґердан носився нижче від шиї як кутовий ґердан, складаючись у центральній частині кутом[4]. Якби майстриня зафіксувала складку ниткою (як це траплялося на практиці), то прикраса набула б вигляду кутового ґердану (Іл. 3).

Респонденти К.А. Болюх та О.П. Петрух пригадали прикрасу типу зубчастої силянки («висьорок»)[5].

При спілкуванні з місцевими мешканками декілька разів доводилося чути про вишиту бісером краватку. Лише одна інформаторка — М.Д. Когут, пригадала прикрасу типу котильон, яку дівчата робили для хлопців, щоб дарувати «у клубі на танцях»[6]. Відомо, що така традиція щодо котильонів була розповсюдженою у багатьох західноукраїнських селах у 1930—1940 рр.

Підсумовуючи почуте від респондентів та аналізуючи поодинокі артефакти, можемо стверджувати, що у першій половині XX ст. серед накладних бісерних оздоб широко побутував стрічковий ґердан. Відомими на теренах Бережанщини були також кутовий та, можливо, перетинчастий ґердани, зубчаста силянка, краватка, котильон. Уже на початку XX ст., поряд із нанизуванням, майстрині успішно практикували бісерне ткання. Брак самих пам'яток та докладної усної інформації унеможливлює художній аналіз накладних бісерних оздоб бережанського осередку. Зокрема, не вдалося встановити, який тип орнаменту домінував у бісерних прикрасах Бережанщини: з геометричними чи геометризованими (рослинні мотиви) обрисами. Все ж, декор віднайдених стрічкового та кутового ґер-

[2] Польові матеріали автора (далі — ПМА). Записано 3 червня 2011 р. у с. Урмань Бережанського р-ну Тернопільської обл. від Когут Марії Дмитрівни, 1928 р. н.

[3] Цінність пам'ятки в тому, що вона належним чином атрибутована, окрім часу та місця побутування, занотовано також ім'я майстрині — Подусівська М.І.

[4] ПМА. Записано 3 червня 2011 р. у с. Надрічне Бережанського р-ну Тернопільської обл. від Шпортало Ольги Василівни, 1931 р. н.

[5] ПМА. Записано 4 червня 2011 р. у с. Поручин Бережанського р-ну Тернопільської обл. від Болюх Катерини Андріївни, 1942 р. н. та у с. Стриганці від Петрух Ольги Петрівни, 1947 р. н.

[6] ПМА. Записано 3 червня 2011 р. у с. Урмань Бережанського р-ну Тернопільської обл. від Когут Марії Дмитрівни, 1928 р. н.

данів дає змогу припускати переважання геометричних мотивів. За відсутності достатньої джерельної бази поки що неможливо говорити особливості колориту бережанських прикрас.

Одяг, декорований бісером

Найбільшу групу вишитих бісером компонентів одягу, які вдалося розшукати у ході експедиції, представляють безрукавки двох типів: ґорсет та камізелька. За розповідями інформаторів, у першій половині XX ст. кожна дівчина прагнула мати таку одіж. Менш поширеними були фартухи, бо мати відразу два недешевих компоненти одягу могли собі дозволити лише дівчата із заможніших родин. Описана ситуація має сучасне підтвердження. Так, вчитель загальноосвітньої школи у с. Урмань — Н.І. Гунька повідомила, що «коли діти виступають на шкільних святах, то кожна дитина має вишиту бісером безрукавку, а фартушків у селі залишилося один чи може два»[7].

Фіксуючи компоненти одягу, вишитого бісером, вдалося встановити, що звичною практикою було кроїти безрукавку у кравчині, тоді як вишивати її носили вже до іншої майстрині — тієї, що розумілася на узорах та вишиванні бісерними матеріалами. Дівчата, котрим вистачало відваги взятися за вишивку бісером самотужки, зазвичай копіювали орнамент чужого твору.

Безрукавки

У ході експедиції було зафіксовано 11 вишитих бісером безрукавок. Аналізуючи артефакти, давні світлини та розповіді інформаторів, вдалося підтвердити, що на теренах Бережанщини народна ноша стала поповнюватися таким одягом починаючи з 1920-х рр. Шили безрукавки з фабричної тканини — оксамиту («саміту», «яксаміту»)[8] темних кольорів, зокрема чорного, рідше — вишневого, темно-синього, зеленого. Вважалося, що найкраще сприймається вишивка бісером на чорному тлі. Декорували безрукавки бісером або нитками. На Опіллі, як і в інших куточках України, також

Іл. 3. Кузів Пелагія Михайлівна (1904—1990 рр.). Ґердан стрічковий «висьорок». Бісер, ткання. ~1930-ті рр., с. Надрічне Бережанського р-ну Тернопільської обл.

побутували оксамитові безрукавки, одночасно декоровані вишивкою бісером та нитками.

Першою (1920-ті рр.) у сільську моду увійшла короткокроєна, приталена, здебільшого облямована довкола талії «лапчиками» оксамитова безрукавка типу ґорсет. Доводилося фіксувати різні назви (іноді в одному селі під трьома назвами) такої безрукавки: «сердак» (с. Урмань), «гуцулка» (сс. Надрічне, Жуків), «камізелька» (сс. Жуків, Біще, Поручин), «ґорсет» (сс. Поточани, Саранчуки), «горсек» (с. Жуків) (Іл. 4).

Дещо пізніше (1930-ті рр.) з'явилася довга (до і нижче стегон), розширена донизу оксамитова безрукавка типу камізелька, що на Бережанщині була

7 ПМА. Записано 3 червня 2011 р. у с. Урмань Бережанського р-ну Тернопільської обл. від Гуньки Наталі Іванівни, 1970 р. н.

8 Оксамит (лат. *examitum*) — тканина з натурального шовку або хімічного волокна з густим розрізним ворсом довжиною 1—2 мм на лицьовому боці. Основа оксамиту, як правило, бавовняна.

Іл. 4. Кузів Пелагія Михайлівна (1904—1990 рр.). Ґорсет «гуцулка». Чорний оксамит, бісер, шиття «у прикріп». ~1929—1930 рр., с. Надрічне Бережанського р-ну Тернопільської обл.

Іл. 5. Кіналь Марія (~1914—? рр.). Камізелька «жупан». Чорний оксамит, бісер, шиття «у прикріп». 1936 р., с. Урмань Бережанського р-ну Тернопільської обл.

відома під назвами: «жупан» (сс. Урмань, Саранчуки), «сердак» (сс. Жуків, Біще, Поручин, Рекшин, Поточани), «сардак», «сардачатко» (с. Надрічне), «станек вибитий» (с. Поточани) і також «камізелька» (с. Жуків) (Іл. 5).

Після війни, наприкінці 1940 рр., жінки старшого віку ходили до церкви у ґорсетах, а молодші — у камізельках. З 1950—1960-х рр. одяг обох типів поступово стає привілеєм дівчат, котрі почали вбирати вишиті бісером безрукавки у свята та з нагоди весілля. Як свідчать світлини післявоєнного часу, вишиті бісером камізельки продовжували побутувати як компоненти сценічного вбрання фольклорних колективів.

У с. Умань Бережанського р-ну було зафіксовано побутування оксамитових безрукавок з відкладним комірцем, який кроїли або з тієї самої тканини, що і весь виріб, або з вишневого атласу. Безрукавка з комірцем побутувала одночасно із безрукавкою без комірця.

Декорування бісером безрукавок (як також фартушків) виконували технікою «шиття у прикріп», набираючи на нитку декілька бісеринок (одного кольору) і приметуючи нитку з бісером до тканини по контуру орнаментального мотиву. У роботі використовували якісний богемський бісер дрібних розмірів (переважно № 11). Кольорову палітру бісерного декору складали: біла, світло-блакитна, волошкова, зелена, червона, жовта (або охриста) барви. На деяких творах також трапляються бісерні матеріали рожевого та сріблястого відтінків. Серед мотивів орнаменту панували галузки та букети з різноманітними квітами упізнаної (ромашок, незабудок, конвалій, тюльпанів) та невпізнаної форми.

Аналізуючи декор на безрукавках двох типів — ґорсета та камізельки — виявляємо композиційні зміни, що принагідно підтверджують повідомлення респондентів старшого віку про різний час появи цих виробів. Так, орнаментика ґорсета (давнішої безрукавки) вирізняється більшою витонченістю, відсутністю мотивів великих форм, що було обумовлено меншими розмірами самої безрукавки та, вочевидь, тогочасними художніми смаками. Пануючим був стрічковий тип орнаменту.

Із появою довгої розширеної донизу камізельки збільшується площа пілок та спинки. Орнаментальне поле більшого розміру створює можливість виконувати розлогі композиції з крупнішими мотивами. Передні пілки безрукавок майстрині починають вкривати розкішними букетами, вершини яких переходять у галузки, що, подекуди, облямовують виріз горловини. І хоча стрічковий орнамент повністю не зникає, домінуючу роль перебирає на себе симетрично розташований на передніх пілках однорапотний асиметричний декор у вигляді букета. Іноді невеликий квітковий букет майстрині вишивають по центру спинки камізельки. Збільшується асортимент мотивів. Зокрема, в декорі камізельок із сс. Рекшин та Стриганці серед багатства квітів траплялося бачити також колосся (Іл. 6).

Фартух

Декорований бісером святковий фартушок побутував в ансамблі з аналогічно декорованими безрукавками. Пошитий з такого ж, як і безрукавки, оксамиту, він був відомий на Опіллі під назвою «запаска з френзелями», оскільки нижній край фартуха оздоблювали тороками («френзелями») з ниток різних кольорів.

Як уже згадувалося, у порівнянні з декорованими бісером ґорсетом та камізелькою фартушок зустрічався значно рідше, бо дозволити собі відразу обидва недешеві компоненти могли лише заможніші дівчата. З цієї ж причини серед оксамитових безрукавок зустрічається більше творів, вишитих бісером, а серед оксамитових фартушків — нитками.

Під час польових розвідок у Бережанському р-ні було віднайдено лише одну пам'ятку зі с. Жуків (Іл. 7). Проте ця одна знахідка є важливою, бо наштовхує відразу на два цікаві здогади, які звичайно ж потребують інших підтверджень.

Зокрема, судячи з декору виробу, а саме стрічково-ярусного орнаменту з витончених мотивів, «запаска» з'явилася одночасно із ґорсетом (для якого стрічковий орнамент був типовим), тобто уже в 1920-х рр. Однак, пам'ятка датована 1930-ми роками[9]. Цей факт вказує на те, що композиційне вирішення запаски, на відміну від композиції безрукавки, в процесі розвитку традиції вишивання бісерними матеріалами не зазнало помітних змін.

У ході експедиції було зафіксовано нову хвилю популярності бісерної вишивки. Зокрема, про майстринь початку XXI ст., що вишивають костюми, до складу яких, окрім безрукавок та запасок, можуть входити також спідниці та сорочки, повідомляли респонденти зі с. Урмань. На їх думку, сучасні твори за якістю бісерних матеріалів та виглядом декору значно поступаються роботі майстринь початку — середини XX століття[10]. На жаль, самостійно дослідити сучасну творчість урманських майстринь не вдалося за браком часу.

Іл. 6. Зозулька Марія Василівна, ~1930 р. н. Камізелька «сердак». Чорний оксамит, бісер, шиття «у прикріп». Середина XX ст., с. Рекшин Бережанського р-ну Тернопільської обл.

Іл. 7. Запаска з френзелями. Чорний оксамит, бісер, шиття «у прикріп». 1930-ті рр., с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл.

Картини

Неочікуваною знахідкою стали дві невеличкі (17 х 17 см) вишиті бісером на вишневому оксамиті картини «килимки»[11], виявлені у с. Біще Бережанського р-ну. Автор творів — Шупляк Анастасія Михайлівна (1910—2000 рр.). «Килимки» висіли на стіні в інтер'єрі хати майстрині (симетрично, по обидва боки від ікони)[12].

Дві невеличкі вишиті бісером картини зберегли пам'ять про креативність місцевої майстрині, для якої

[9] ПМА. Записано 5 червня 2011 р. у с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл. від Подуфалої Марії Василівни, 1936 р. н.

[10] ПМА. Записано 3 червня 2011 р. у с. Урмань Бережанського р-ну Тернопільської обл. від Гуньки Наталі Іванівни, 1970 р. н.

[11] Натрапити на картини пощастило Оксані Шпак. Авторка статті принагідно дякує колезі за активну допомогу у зборі польового матеріалу.

[12] ПМ Оксани Шпак. Записано 4 червня 2011 р. у с. Біще Бережанського р-ну Тернопільської обл. від Шупляк (дівоче — Черкевич) Ніни Дмитрівни, 1939 р. н.

Іл. 8. Шупляк Анастасія Михайлівна (1910—2000 рр.). Картини «килимки». Темно-вишневий оксамит, бісер, шиття «у прикріп». Середина XX ст., с. Біще Бережанського р-ну Тернопільської обл.

захоплення вишивкою бісером знайшло ще й такий прояв. На нашу думку, ці нетипові для української традиції бісерних виробів твори стали цікавим поєднанням тогочасного вишивання та мальованої на склі народної картини (розміри та ромбовидна форма творів, сюжетна основа).

На першій картині серед заквітчаних галузок майстриня вишила пару голубів, на іншій — одного птаха (Іл. 8).

Аналізуючи матеріал, техніку виконання та композиційні особливості неординарних творів, припускаємо, що вони виконувались у кінці 1930-х рр. (можливо у 1940-х рр.)[13]. Зокрема, майстриня використала саме такий матеріал, з якого кроїли модні у той час безрукавки та запаски. Бісерні матеріали богемського походження, їх кольори та техніка виконання картин так само узгоджуються із засадами творчості майстринь першої половини XX ст. Малюнок квіткових галузок тяжіє до обрисів мотивів, якими з 1930-х рр. стали прикрашати оксамитові камізельки.

Проста та водночас цікава художня ідея, якою є вишита бісером картина народної майстрині зі с. Біще, розширює наше уявлення про творчий потенціал народного мистецтва першої половини XX століття.

Твори церковного призначення

Ще більш несподіваною та вагомою знахідкою експедиції 2011 р. стали вироби церковного призначення, виконані майстринею зі с. Жуків Бережанського р-ну Недільською Ганною Іванівною (1904—1981 рр.), творчість якої також розвивалася у контексті тогочасної народної традиції художніх виробів з бісеру[14].

Вишиті бісером твори нині знаходяться у с. Жуків у старій дерев'яній церкві святого апостола Івана Богослова (1803 р.) та новій мурованій церкві святого апостола Івана Богослова (2001 р.). Зокрема, у дерев'яній церкві були виявлені дві хоругви, а у новій — облачення та покрівці[15]. Це твори різного часу (1930-ті та, правдоподібно, 1960-ті рр.), проте, їх об'єднує багато спільних рис, що обумовлено спільним авторством.

Опитування, проведене у с. Жуків, показало, що вишивка бісером у довоєнний час була надзвичай-

[13] Наше припущення узгоджується з інформацією, наданою родичкою майстрині — Шупляк Ніною Дмитрівною, 1939 р. н.

[14] Авторка статті висловлює щиру подяку жительці с. Жуків Марії Василівні Подуфалій, 1936 р. н. (матері директора Музею родини Лепких), яка надала цінну інформацію про народне мистецтво села і допомогла встановити ім'я майстрині виявлених творів церковного призначення.

[15] Хоругви, облачення та покрівці були виявлені керівником експедиції Олегом Болюком. Авторка статті вдячна колезі за активну співпрацю у зборі польового матеріалу.

но поширеною. За свідченням жуківчанки М.В. Подуфалої, у родині її матері (Коровишин Анастасії, 1914 р. н.) вишиту бісером безрукавку мала кожна із чотирьох сестер[16]. Найбільше захоплювалися вишивкою бісерними матеріалами дівчата, котрі народилися у 1900—1920-х роках. Так, М.О. Шагай повідомила, що «кораликами» вишивала її мама, а з 10 років вишивати «кораликами» стала й вона. А от донька такою творчістю уже не займалася, бо з 1950-х рр. «ніде стало купити бісер»[17]. Дівоцтво уроджених у 1930-х рр. жуківчанок припало на роки повоєнної скрути, коли оксамитову тканину й бісер у магазині не продавали. Водночас, хто мав таку можливість, замолоду із задоволенням парадував у маминій безрукавці та запасці.

Висока популярність бісеру (у довоєнний час) як художнього матеріалу спонукала майстриню зі с. Жуків оздобити ним хоругви для місцевої церкви. Гадаємо, ініціатива, проявлена Г.І. Недільською, ґрунтувалася на її впевненості у своїх творчих силах та, скоріш за все, була підкріплена визнанням серед односельців її художніх здібностей та професіоналізму.

Сьогодні хоругви можна бачити у бабинці старої дерев'яної церкви святого апостола Івана Богослова (у 1803 р. перевезена з Нараєва) (Іл. 9).

У центральній частині оксамитових хоругв нашиті друковані на полотні образи різної іконографії. Так, одна хоругва має образ Івана Хрестителя в дитячому віці з ягнятком на руках та сюжет молитви в Гетсиманському саду. Інша хоругва — образ Марії Магдалини та архангела Михаїла, що перемагає диявола. Художньої довершеності жуківським хоругвам надає естетично досконала вишивка бісерними матеріалами, що обрамляє поле хоругви з усіх її боків

На жаль, інформація про час вишивання хоругв, як і наступних, виявлених у ході експедиції творів церковного призначення зі с. Жуків, не збереглася. Проте, беручи до уваги матеріал, техніку виконання, кольорову палітру та характерні обриси мотивів декору, переконані, що хоругви слід датувати 1930-ми роками.

Іл. 9. Хоругви, вишиті бісером, в інтер'єрі дерев'яної церкви святого апостола Івана Богослова у с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл.

Зокрема, для пошиття хоругв Г.І. Недільська обрала оксамит темно-бордового або коричневого (тканина вигоріла) кольору. Декор виконала шиттям «у прикріп», використовуючи якісний богемський бісер (№ 11) та частково паєтки (дрібні металеві лелітки). Композиції вишитих бісером хоругв ґрунтуються на поєднанні стрічкового орнаменту у вигляді заквітчаної гірлянди (обрамляє хоругву верхом та по боках) та мотиву квіткової галузки (розташована унизу центральної фалди). Звертає увагу той факт, що майстриня не прагнула до абсолютної симетрії у рисунку та кольоровому вирішенні бічних орнаментальних стрічок. Несиметрична будова окремого мотиву заквітчаної галузки (на фалді) теж виявляє схильність майстрині до асиметрії. Асиметрія, як один з важливих авторських прийомів художньої виразності, додає вишитим бісером хоругвам композиційної легкості, позбавляє їх від надмірної вишколеності.

Через декілька десятиліть Г.І. Недільська для богослужб у місцевій дерев'яній церкві Івана Богослова (що не закривалася за радянської влади) вишила також священиче облачення: фелон, єпитрахиль, поручі, пояс, також два квадратної і один хрещатої форми покрівці. Нині ці твори зберігаються у ризниці нової мурованої церкви святого апостола Івана Богослова (2001 р.), проте у богослужіннях уже не використовуються.

Декоровані бісером облачіння та покрівці зі с. Жуків датуємо початком 1960-х років. Зокрема, важливою позицією датування є перш за все аналіз матеріалу, з якого були викроєні компоненти облачення та покрівці. Цього разу майстриня скориста-

[16] ПМА. Записано 5 червня 2011 р. у с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл. від Подуфалої Марії Василівни, 1936 р. н.

[17] ПМА. Записано 3 червня 2011 р. у с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської від Шагай Марії Олексіївни, 1925 р. н.

Іл. 10. Недільська Ганна Іванівна (1904—1981 рр.). Фелон. Єпитрахиль. Поручі. Пояс. Темно-бірюзовий оксамит, бісер, шиття «у прикріп». 1960-ті рр., с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл.

лася темно-бірюзовою (колір добре зберігся) оксамитовою тканиною з ворсом зі штучного волокна. Такої якості тканину (найбільш відому під назвою «панбархат») у 1960-х рр. до українських сіл на прохання майстринь надсилали їхні родичі, що емігрували до країн Америки[18].

Тканина, що досі не втратила свого первісного вигляду, дещо новіші бісер (яскравіші кольори) та лелітки (не мають патини), використані майстринею, так само вказують на значно новіше, аніж хоругв, походження священичого облачіння та покрівців.

За повідомленням окремих майстрів Бережанщини у 1960 р. зрідка у селах ще вишивали бісером (маючи придатну матерію та бісер). Зазвичай у тогочасних творах майстрині наслідували художню манеру давніших (довоєнних) творів.

Беручи до уваги сказане, а також і те, що майстриня народилася у 1904 р. (померла у 1981 р.), найбільш обґрунтовано датувати облачення та покрівців 1960-ми (не пізніше) роками.

Твори, виконані Г.І. Недільською у різний час, заохочують пошукати стилістичні особливості давніших (1930-ті рр.) та новіших (1960-ті рр.) виробів, по суті, простежити шлях зростання професіоналізму неординарної майстрині.

Насамперед привертає увагу колір тла виробів різного часу. На хоругви майстриня використала темно-бордовий (або коричневий) оксамит, на компоненти облачіння та покрівці — темно-бірюзовий. Такий вибір можна тлумачити двояко: або ж ішлося про символіку кольорів, прийняту у виготовленні тканин церковного ужитку (з приводу різних релігійних свят та нагод), або, що також імовірно — майстриня працювала з матерією такого кольору, який вдалося придбати. Проте в обох випадках тло дуже темне і близьке до чорного кольору, який вважався серед майстринь найбільш вдалим для вишивання бісером. Не дивно, що можливості використаної нами фототехніки не відтворили (достатньою мірою) помітної людському оку різниці між кольорами тла хоругв та облачіння з покрівцями.

При виборі техніки виконання та якісних показників бісеру (їх розмір та колір) майстриня залишилася максимально відданою художнім смакам, притаманним творчості жуківських майстринь першої половини XX ст.

Показово, що композиція хоругв не стала взірцем у виконанні декору облачення та покрівців. Виготовляючи фелон, єпитрахиль, пояс, поручі та покрівці, Г.І. Недільська вирішувала дещо складніше завдання, аніж попереднього разу. Їй потрібно було створити свого роду ансамбль творів церковного призначення, абсолютно різних за розмірами та формами.

Обов'язковою складовою загальної композиції кожного окремо взятого виробу цього разу також став стрічковий орнамент, яким обрамлено основне поле компонентів облачіння та покрівців. Проте, орнаментальна стрічка тепер має помітно вужчу, ідентичну у композиціях усіх новіших пам'яток ширину. Майстриня зупинила свій вибір на неширокому стрічковому орнаменті,

[18] ПМА. Записано 4 червня 2011 р. у с. Поточани Бережанського р-ну Тернопільської обл. від Гриб Марії Михайлівни, 1932 р. н.

щоб з усіх виробів церковного призначення незалежно від їх розміру та форми створити одне ціле.

Хоча орнаментальна стрічка у кожному із творів ідентична за шириною, проте за декоративним вирішенням вона різноваріантна. Мотиви квіткових галузок, розкидані по центральному полю компонентів облачення та покрівців, так само характеризуються багатою варіативністю (Іл. 10).

Кольорова палітра творів церковного призначення, виконаних у 1930-х та у 1960-х рр., якщо не брати до уваги ледь помітних кольорових нюансів бісерних матеріалів та лелiток різного часу, цілком аналогічна. Темне тло виробів оживляють: біла, блакитна, волошкова, світло-теракотова (близька до жовтого кольору), ніжно-рожева (з відтінком бузкового кольору), червона, трав'янисто-зелена барви. Значного використання дістав у творах Г.І. Недільської срібний (дзеркальної якості) бісер, який майстриня уживала, вишиваючи декотрі з квіткових мотивів як давніших, так і новіших творів.

У творах різного часу зустрічаємо також золоту барву, з якою майстриня працювала доволі обережно в особливих випадках. Зокрема, золотисті мідного відтінку паєтки (дрібні металеві лелітки) майстриня використала у декорі хоругв, заповнюючи ними внутрішнє поле трилисників. Думаємо, що композиційний прийом заповнення внутрішнього поля листків паєтками Г.І. Недільська підгледіла у декорі плащаниці (можливо колишньої місцевої). Нагадаємо, що гаптовані плащаниці XVIII—XIX ст. мали стрічковий орнамент з рослинних мотивів, який традиційно обрамляв основну композицію твору. Можна припустити, що роздумуючи над композицією хоругв, майстриня опрацьовувала не лише орнаментику місцевої вишивки бісером, а також гаптованих плащаниць.

Поряд із паєтками у декорі хоругв знаходимо золотистого відтінку склярус, який Г.І. Недільська використала, вишиваючи хвильку, що нею обрамлено усі краї хоругв.

При оздобленні облачення та покрівців майстриня ужила золотистого відтінку лелітки, склярус, а також бісер. Зокрема, на фелоні, поясі й покрівцях золотистими лелітками вона вишила хрести, якими означила приналежність своїх творів до кола виробів церковного призначення[19]. Золотистими лелітками Г.І. Недільська також прикрасила мотиви галузок, розкиданих по основному полю фелона, єпитрахилі та хрещатого покрівця.

Іл. 11. Недільська Ганна Іванівна. Покрівець хрещатий. Темно-бірюзовий оксамит, бісер, склярус, шиття «у прикріп». 1960-ті рр., с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл.

Виконуючи хрещатий покрівець, майстриня скористалася золотистим (дзеркальної якості) склярусом, яким вишила мотив хвильки, аналогічної до тієї, що обрамляє основне поле хоругв. Уважно досліджуючи хрещатий покрівець, спостерігаємо вроджене інтуїтивне розуміння композиції та художнього смаку майстрині. Маємо на увазі надзвичайно вдале поєднання усіх деталей загальної композиції хрещатого покрівця, зокрема стрічкового орнаменту (що обрамляє центральне поле покрівця), квіткових галузок (що розташовані на чотирьох кінцях хрещатого покрівця) та мотиву вишитої одним лиш склярусом хвильки (що обрамляє чотири кінці-рамена покрівця) (Іл. 11).

Отож, аналізуючи тонкощі художньо-композиційного вирішення виявлених творів, виконаних Г.І. Недільською зі с. Жуків Бережанського р-ну, маємо можливість переконатися у високому професіоналізмі неординарної майстрині, творчість якої гідно представляє народне мистецтво Бережанщини.

Мистецтвознавчий аналіз засобів та прийомів художньої виразності, використаних при виконанні компонентів одягу (Бережанського р-ну), як також хоругв, компонентів облачення та покрівців (с. Жуків) засвідчують спорідненість тих і тих виробів. На конкретному прикладі маємо можливість наочно переконатися, що твори церковного мистецтва, які знаходяться у сільських храмах, і виконавцями яких є місцеві майстри, є водночас і творами народного мистецтва.

[19] На єпитрахилі та поручах хрести вишиті хрестиковим стібком золотистими нитками

Висновки

У ході мистецтвознавчої експедиції Інституту народознавства НАНУ, одним із завдань якої було дослідити народну творчість майстрів художніх виробів з бісеру Бережанського р-ну (як частини етнографічного Опілля), було отримано цінну інформацію та зафіксовано окремі пам'ятки, які дають змогу зробити наступні висновки.

Перша половина XX ст. — час успішного розвитку народної традиції художніх виробів з бісеру. Зокрема, у народній ноші Бережанщини побутували бісерні накладні оздоби: стрічковий, кутовий, правдоподібно, перетинчастий: ґердани, зубчаста силянка, краватка, котильон.

Починаючи з 1920-х рр. святковий народний одяг поповнюється оксамитовими вишитими бісерними матеріалами: безрукавками та фартухами. Серед безрукавок першим набуває поширення короткокроєний ґорсет, який заможніші дівчата носили в ансамблі з фартухом. Обидва новітні компоненти народної ноші мали аналогічний декор, виконаний бісерними матеріалами шиттям «у прикріп» — вишуканий стрічковий (у фартухах стрічково-ярусний) орнамент з мотивом заквітчаної галузки.

У 1930-х рр. з'являється довга камізелька, декор якої виконують у тій само техніці, змінюючи, однак, його композиційні засади. Зокрема, на полі відносно великих розмірів передніх пілок камізельки починають вишивати розлогі галузки з асиметричними обрисами.

Декоровані бісером оксамитові (обох типів) безрукавки та фартух залишаються широко уживаними до 1950-х, у деяких селах 1960-х рр., відколи вони зникають зі звичного ужитку. За повідомленням окремих респондентів, упродовж останнього десятиліття ці компоненти народної ноші повертаються у моду, викликаючи появу майстрів нового покоління і нового художнього бачення.

За браком достатнього масиву польових матеріалів з інших теренів Західних областей України говорити про унікальні риси народного мистецтва бережанського осередку поки що зарано. Водночас, несподіваним результатом теперішніх мистецтвознавчих розвідок стали нетрадиційні твори окремих майстрів. До особливих знахідок відносимо вишиті бісером картини зі с. Біще та вироби церковного призначення, виявлені у с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл. Відзначені пам'ятки розширюють наше уявлення про типологію народних художніх виробів з бісеру, засвідчують високий потенціал народного мистецтва.

1. Бережанський краєзнавчий музей. — ДПМ-810.
2. *Будзан А.Ф.* Художні вироби з бісеру / Антін Федорович Будзан // Народна творчість та етнографія. — 1976. — № 1. — С. 80—85.
3. *Врочинська Г.В.* Українські народні жіночі прикраси XIX — початку XX століть / Ганна Врочинська. — К. : Родовід, 2007. — 232 с. : іл. — (Бібліогр. в тексті та в кінці: с. 224—228).
4. *Федорчук Олена.* Українські народні прикраси з бісеру / Олена Федорчук. — Львів : Свічадо, 2007. — 120 с. : іл. — (Бібліогр.: с. 75—80).
5. *Федорчук Олена.* Бісер у народному одязі Опілля першої половини XX століття / Олена Федорчук // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць. Вип. 4 / голов. ред. Г. Скрипник; НАНУ, ІМФЕ ім. Рильського. — К., 2004. — С. 175—180.

Olena Fedorchuk

ARTISTIC BEADWORK IN NATIONAL ART OF BEREZHANY DISTRICT
(based on art criticism expedition materials of 2011)

This article is dedicated to artistic monuments of early and middle XX century, discovered in Berezhany district of Ternopil region during the art criticism expedition of the Ethnological Institute of the National Academy of Science of Ukraine. These contained superimposed beadwork adornments and national garments components, decorated with beads. The ecclesiastical artistic works (1930, 1960) revealed in the old and new churches of Zhukiv village in Berezhany district, Ternopil region, became the unique findings of the expedition.

Keywords: beadwork, glass rods, «lelitkas» scents, «herdan» beadwork necklace, apron.

Елена Федорчук

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ БИСЕРА В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ БЕРЕЖАНЩИНЫ
(за материалами искусствоведческой экспедиции 2011 г.)

Статья посвящена объектам художественного творчества начала — середины XX в., которые были зафиксированные в Бережанском р-не Тернопольской обл. во время искусствоведческой экспедиции Института народоведения НАН Украины. Среди них накладные бисерные украшения и декорированные бисером компоненты народной одежды. Уникальными находками стали произведения церковного предназначения (1930 и 1960-х гг.), обнаруженные в старой и новой церквях села Жуков Бережанского р-на Тернопольськой обл.

Ключевые слова: бисер, стеклярус, блестки, гердан, безрукавка, фартух.

Марта МАКОВЕЦЬКА

ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК ДИЗАЙНУ В ГАЛИЧИНІ (ВИСВІТЛЕННЯ В НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛАХ)

У статті висвітлено стан дослідження у науковій мистецтвознавчій літературі передумов появи дизайну у Львові, та Галичині в цілому. На основі літературних та архівних джерел розкривається специфіка розбудови таких галузей дизайну, як архітектурний, промисловий та ін. Основна увага приділяється найбільш значимим явищам, які мали загальноєвропейський розголос та значення для розвитку дизайну в Галичині та Україні в цілому.

Ключові слова: дизайн, ремесла, промисловість, Галичина.

Поняття дизайну в загальносуспільній рецепції, а також у професійних колах України на її етнічних територіях набувало поширення доволі нерівномірно і не завжди синхронно з відомими культурно-мистецькими центрами Європи. На це були свої причини. Перш за все, у першій половині XX ст. предметне поле дизайну розглядалося через призму системи декоративно-прикладного мистецтва та архітектури. Такій парадигмі підпорядковувалася і наукова методологія, з якою зазвичай акцентувалося не стільки на проблемах формотворення та комплексності функціональних ознак предметів з їх естетичним еквівалентом, скільки на художньо-образних та стильових рисах предметів як творів образотворчого або декоративного мистецтва. Другою причиною можна вважати те, що в європейській історіографії цього періоду на тривалий час закріпилося поняття художньої промисловості, яке охоплювало широкий діапазон предметної творчості архітекторів, художників і дизайнерів без профільної диференціації. Третьою причиною стала, вже дещо пізніше, радянська ідеологія, яка вважала поняття дизайну чужим класовій природі мистецтва, приналежності його до ворожого, буржуазного типу естетичної творчості. У зв'язку з тим проблематика дизайну в професійних виданнях СРСР розглядалася як галузь «технічної естетики». Все це стояло на перепоні системним науковим дослідженням дизайну в Україні у широкому діапазоні виявів.

Виходячи з цього постає необхідність виділити та окреслити найбільш значимі концепції дизайну та безпосередні «продукти» дизайну у сфері архітектури і промисловості, тобто прослідкувати історію зародження дизайну в Галичині, зокрема як явища, яке виникло з розвитком промисловості і окреслювало процес проектування виробів для серійного виробництва. Ця проблема нероздільна з динамікою розвитку на території політико-адміністративної території Галичини художньо-промислової освіти та базових галузей дизайну.

XIX століття принесло найбільш значні і стрімкі зміни в історію людства. Науковий прогрес і революція радикально змінили життя людей. Але в той час як в Європі встигла пройти промислова революція, отримати опір і противників (рух мистецтв і ремесел), у Львові промисловість лише зароджувалась. Від заснування міста і до середини XIX ст. тут було цехове виробництво. З іншого боку, львівська архітектура була інтегрована в загальноєвропейські

процеси та розвивалась майже синхронно з Віднем. Віденська архітектурна школа у 1860—1880-х рр. XIX ст. стала провідною у Європі. Впродовж цього періоду Львів, хоч і повільно, набував рис капіталістичного міста. Перед ним постали нагальні завдання виходу на європейський і світовий ринок. А це зумовило прискорення розвитку крайової економіки та індустріалізації краю. Ремесло впевнено йшло на зближення з промисловістю, почали створюватись типові зразки для тиражування.

При розгляді нашої теми важливим є ряд загальних досліджень з історії, культури, мистецтва України, Галичини, чи, зокрема, Львова. Такі, як «Історія української культури: у 5-ти т.» [17], «Історія Львова: у 3-х т.» [18], «Наше місто Львів» [43], а також часопис «Галицька брама» та багато ін. дають можливість розглядати окремі явища і проблеми в контексті загальних історичних, культурних, мистецьких процесів, що акумулювали в собі складне переплетення соціологічних, естетичних та ідеологіних проблем. Багато фактичного матеріалу та цінної для нас інформації містить «Львів. Туристичний путівник» [26] та монографія Юрія Бірюльова «Мистецтво львівської сецесії», у якій дається історико-художня характеристика львівського мистецтва періоду сецесії, розкривається своєрідність цього важливого явища в українській мистецькій спадщині, розглядаються особливості взаємодії просторових мистецтв [2].

Становлення та розвиток матеріальної культури щільно пов'язані з соціально-економічними та конструктивно-технологічними умовами життєдіяльності людини. Рух «мистецтво і ремесло», який започаткувався у Західній Європі в другій половині XIX ст. і поширився по всій Україні, мав на меті зберегти та поширити традиційне ремесло. У досліджуваний період утверджуються на практиці нові принципи творчої співпраці народних майстрів і професійних художників.

Початки дослідження вітчизняної промисловості сягають останньої чверті XIX — перших десятиліть XX ст., серед них особливу увагу привертає невелика монографія В. Січинського «Нариси історії української промисловості» (Львів, 1936 р.), де обґрунтовано національну природу українського ремесла, подано імена майстрів. На підставі широкого кола джерел, насамперед архівних, написана книга Я. Кіся «Промисловість Львова у період феодалізму XIII—XIX ст.», де він докладно описує цехове виробництво, що дає загальне уявлення про передумови формування промислового виробництва у Львові [20]. Широку історію творення нового соціального стану приватного підприємництва висвітлено в книзі «Українські купці і промисловці у Західній Україні 1920—1945» В. Несторовича [30] та книзі історика української кооперації А. Качора «Мужі ідеї і праці» [19].

Не один з сучасних авторів так чи інакше торкував у своїх працях питання зародження дизайну в Галичині. Тут ми зустрічаємося з фрагментарністю досліджень, або й відсутністю таких. Роман Яців у статті «Український інтелект на мистецькій карті Європи 1900-х — поч. 1920-х років» пише, що неупорядковані знання про модерні шукання практиків українського мистецтва обертаються розхитаністю системи критеріїв, ціннісних та стильових орієнтацій новочасних художників. Позбавлені можливості оцінювати, а то й просто бачити найкращі взірці новітньої національної класики мистецтва, сучасні митці нерідко шукають естетичного підґрунтя в набутках чужинецьких мистецьких шкіл, які багато в чому суперечать українській історично-культурній традиції [52]. На питанні необхідності дослідження саме феномену дизайну в Галичині неодноразово наголошував Олег Боднар, зокрема у статті «Дизайн в Україні. Історія, актуальний стан, історія розвитку» [3].

Грунтовною базою для дослідження дизайну в Україні, зокрема Галичині, є видання, які розкривають ключову сутність дизайну розвинених країн світу в історичній динаміці. До таких фундаментальних праць з історії та стилістики промислового дизайну належать «Дизай и время» Лакшмі Бхаскаран, «Элементы дизайна» під редакцією Ноеля Райлі, «Дизайн интерьеров: 6000 лет истории» Джона Пайл.

Важливі матеріали щодо початків дизайну зафіксовані у каталогах виставок, що відбулися в Галичині в кін. XIX — на поч. XX ст., в статтях багатьох авторів у періодичних виданнях, зокрема І. Герасимовича, О. Луцького, Я. Скопляка, І. Ямулинця, А. Фіголя.

Особливо багато інформації про творчі процеси, що стосуються розвитку дизайну в Західній Україні, опубліковано у львівському часопису «Нова хата», заснованому жіночим промисловим кооперативом «Українське народне мистецтво» (1925).

Першим і єдиним українським підручником з промислового дизайну є книга Віктора Даниленка «Дизайн». У ньому представлене авторське трактування широкого історико-культурного матеріалу на ґрунті історичного підходу до з'ясування та викладання основ дизайнерської професії. Водночас тут подано результати аналізу автором найновіших концепцій сучасної дизайносвіти у провідних школах світу. У своїй книзі Віктор Даниленко розкриває історіографію терміна дизайн, а також подає власне узагальнення визначення дизайну [9]. Найширшим науковим дослідженням, присвяченим українському промисловому дизайну, є монографія В.Я. Даниленка «Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури XX століття (національний та глобалізаційний аспекти)» [10].

Р. Яців серед своїх численних напрацювань не раз заторкував питання власне розвитку промислового дизайну в Галичині, зокрема в статті «Художник і українське ділове життя Львова 1920—1930-х років: візуальна ідентифікація стосунків», де ґрунтовно дослідив питання зближення українських підприємців з мистецькими колами Львова [52]. Також багато питань, присвячених дизайну, простежується в окремих статтях та деяких текстах у монографіях, присвячених іншим темам.

Процес розвитку і становлення дизайну в Галичині був нерозривно пов'язаний з двома напрямами: репрезентацією на промислових виставках науково-технічних досягнень національного і міжнародного рівня і розвитком професійної дизайнерської освіти.

Важливим засобом налагодження міжрегіональних і міжнародних зв'язків у розвитку промислів і мистецьких шкіл була організація виставок. Власне чи не першорядною частиною цього дослідження є художньо-промислові виставки у Львові, оскільки влаштування цих виставок хронологічно випереджає такі події, як заснування художньо-промислових шкіл, музеїв та товариств. Великою допомогою для дослідницької праці в цьому напрямі є довідник-антологія «Українські мистецькі виставки у Львові (1919—1939)», укладена Р. Яцівим. У виданні вперше представлено максимально повну документацію виставкової активності українських митців Львова за 20 років між світовими війнами [41].

Суттєвим епізодом для дослідження історії українського декоративно-прикладного мистецтва і дизайну була виставка промислів і рукоділля у Львові 1851-го р., введена в науковий обіг С. Король [23]. Завдяки цій знахідці ми маємо підстави починати відлік історії львівської школи декоративно-прикладного мистецтва від 1851 року.

Вагомою ланкою в низці досліджень дизайну в Галичині є питання історії виникнення і розвитку української національної школи дизайну [3]. Багато питань художньої освіти Галичини висвітлено на сторінках часописів: педагогічних (додатку до «Учительського слова» — «Методики і шкільної практики», «Нашої школи», «Рідної школи», «Учителя», «Шляху виховання й навчання» та ін.), мистецьких («Артистичного вістника», «Життя і мистецтва», «Карбів», «Мистецтва», «Мистецтва L'ART», «Нової хати», «Українського мистецтва» тощо), технічних («Czasopismo Techniczne»).

На початку XX ст. до проблем розвитку художньої освіти в Галичині зверталися Д. Горняткевич, В. Крицінський, Т. Мерунович, В. Січинський, М. Коць, О. Кульчицька, І. Петрова та ін.

Значний внесок у дослідження української мистецької освіти зробив Ростислав Шмагало. В його дисертації [29], що переросла у фундаментальне видання «Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX століття», ґрунтовно розглянуто взаємозв'язок української мистецької освіти з європейською, а також історичний розвиток мистецьких шкіл у всіх регіонах України, створено хронологію мистецькоосвітнього процесу, що є цінним для нашого дослідження. Укладений Р. Шмагалом біографічно-бібліографічний «Словник митців-педагогів України у світі» подає докладні відомості про меценатів, організаторів мистецької освіти та митців, які викладали у навчальних закладах різного типу та освітнього рівня.

У дисертаційних дослідженнях С. Нікуленко, О. Ковальчука, Л. Соколюк та О. Волинської, працях і статтях Є. Антоновича, В. Даниленка, О. Рудницької, С. Свид, В. Шпільчака, О. Боднара, Г. Кирчів та ін. також розглядаються питання художньої, в тому числі дизайнерської освіти. Зокрема, у дисертації О. Волинської на тему «Розвиток художньої освіти в Галичині в другій половині XIX — початку XX століття» [5] проаналізовані передумови становлення і особливості розвитку художньої освіти в Галичині. Велике значення мають статті С. Білоконя,

Ю. Турченка, Т. Максиська, В. Ханка, Ю. Лащука, В. Вуйцика, Л. Волошин, М. Криволапова.

Невід'ємним джерелом для вивчення дизайну є праці з історії архітектури. Архітектура для дизайнера — як полотно для художника, це основа, оболонка, яка формує внутрішній простір.

«Історія українського мистецтва» В. Січинського, видана ще у 1956 р., узагальнює дослідження історії мистецтв і, зокрема, архітектури України, проведені різними поколіннями дослідників поза радянською державою [39]. Також архітектуру Львова досліджуваного нами періоду в путівниках та статтях описували такі дослідники як В. Вуйцик, Я. Ісаєвич, Р. Липка, Т. Липка, Б. Мельник, В. Овсійчук, Г. Островський, М. Тригубова, М. Орлович, Я. Пурхля, С. Лінда, М. Сепіл, К. Павловський, Б. Черкес, І. Жук, О. Жук, О. Нога, Ю. Бірюльов і т. д.

Щоразу збільшується ряд фундаментальних праць, присвячених окремим персоналіям. Варто розглянути їх детальніше. Діяльності архітекторів Юліана та Альфреда Захарієвичів[1] присвячена книга Юрія Бірюльова «Захаревичі: Творці столичного Львова». Їх творчість визначила магістральні шляхи архітектури Львова. У своїй книзі Бірюльов називає Юліана Захаревича не лише архітектором та людиною багатьох талантів, але й власне дизайнером, що дуже важливо в контексті нашого дослідження [1]. Безпосередньо художньо-дизайнерській стороні творчості Ю. Захарієвича присвячена стаття Жука О.К. «Мистецтво дизайну у творчості Юліана Захарієвича». В ній розглянуто деякі аспекти художньо-дизайнерської творчості професора архітектури Юліана Захарієвича, показано його внесок у становлення дизайну в Галичині в останній чверті XIX ст. [13]. У 1996 р. І. Жук переважно на основі документів з родинного архіву Кристини Юраш-Домбської і при підтримці варшавської філії Товариства польських архітекторів організував спільну монографічну виставку Юліана і Альфреда Захаревичів у Варшаві. У 1998 р. завдяки зусиллям Б. Черкеса у Львівській політехніці відбулась міжнародна наукова конференція присвячена творчості Ю. Захаревича [1].

Діяльності Івана Левинського — видатного українського інженера, архітектора, будівничого, підприємця, професора львівської політехніки, організатора української національної промисловості, педагога, громадського і політичного діяча, мецената — присвячено ряд книг. Архітектурне бюро Івана Левинського синтезувало працю архітектора, митця і підприємця. Зокрема ця тема широко розкрита в книзі О. Ноги «Іван Левинський: Архітектор, підприємець, меценат» [37]. На початку XIX ст. фірма Левинського однією з перших у Львові стала послідовно втілювати в архітектурі риси нового стилю — сецесії. Одним з найбільших досягнень І. Левинського у сфері культури стала розробка та реальне впровадження українського стилю в мистецтві кін. XIX — поч. XX ст. Генію Левинського присвятив також дослідження Ігор Жук. У своїй книзі «Львів Левинського: місто і будівничий» автор окреслює професійну ідентичність Левинського як будівничого-архітектора, з'ясовує характерні риси його фахового почерку [14]. У травні 1989 р. у Львіському музеї українського мистецтва (тепер Національний музей) за участю працівників Львівського музею етнографії та художніх промислів О. Нога підготував і експонував виставку про життя та діяльність І. Левинського. Ще більша виставка «Іван Левинський і його час» відбулась у 1992 р. в ЛМНХП. Популяризували творчість Левинського також В. Потюк, Б. Черкес, О. Голубець, Р. Шмагало, Г. Івашків та ін.

Зараз дослідники багато уваги приділяють творчості видатного зодчого сакральної архітектури Євгена Нагірного. Його спадщина мала велике значення для становлення і розвитку української архітектури у XX ст. Доробкам Є. Нагірного присвячено ряд статей: В. Слободяна, Б. Черкеса, Л. Грицюк та ін. Зокрема Л. Грицюк захистила кандидатську дисертацію на тему «Творча спадщина Євгена Нагірного та її значення для розвитку архітектури України» [8, арк. 219—232].

У 2000 р. вийшла книга «Нагірні, Леви: історія родини». Автори опрацювали архіви родини Нагірних і Левів, а також у збірник увійшли спогади Василя Нагірного, матеріали до бібліографії, життєпис, а також стаття В. Слободяна «Церкви львівського архітектора Василя Нагірного» [24].

Комар Ж.Ю., автор книги «Ян Томаш Кудельський — галицький архітектор на зламі епох» розглядає життєвий та творчий шлях відомого галицького архітектора Яна Томаша Кудельського, розкриває три періоди творчості архітектора — львівський,

[1] Різні автори подають різне написання прізвища: Захаревич та Захарієвич. — *Прим. ред.*

станіславівський та варшавський. Наводить ряд характерних ознак, які вирізняють архітектурні об'єкти Я.Т. Кудельського, запроектовані у стилі історизму та сецесії [22, с. 219—227].

До важливих об'єктів дизайну відноситься інтер'єр. Як невід'ємна частина архітектури він є одним з кращих прикладів відображення історичної дійсності, вираженням ідеології епохи та рівня властивих їй рушійних сил. Інтер'єр може поєднувати в собі різні види мистецтва — рисунок, живопис, скульптуру, мозаїку, кераміку, вітраж, різьбу, освітлювальні прилади, меблі, ковані вироби тощо. Основою цього синтезу є композиція, а також вдало підібраний колорит, освітлення, стилеве вирішення та ін., які пов'язують окремі твори мистецтва, створюють гармонійне середовище.

Візуальне уявлення про львівську архітектуру, інтер'єри, меблі та інші предмети дизайну цього періоду можна отримати з публікацій у тогочасній спеціалізованій періодиці. У пресі висвітлювалось не лише суспільно-політичне та інтелектуальне життя Галичини, але й питання, дотичні до дизайну. Найбільше матеріалів на цю тему знаходимо у журналі «Нова хата».

Серед спеціальних видань, які частково порушують важливі з цієї теми питання, домінують історичні й етнографічні дослідження, а в мистецтвознавстві провідним є аналіз окремих видів ремісничої творчості, що висвітлені, зокрема, в «Нарисах з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» (1969 р.). Важливими для атрибуції меблів, світильників, виробів зі скла, металу та ін. XVI—XVIII ст. є «Большая иллюстрированная энциклопедия древностей», а також каталог дорогоцінного антикваріату, виданий Е. Густавом Пазауреком.

Меблі та атрибути інтер'єру кін. XIX — поч. XX ст. також можна побачити у меморіальних музеях та приватних колекціях наших сучасників. Над вивченням теми українських житлових інтер'єрів кін. XIX — поч. XX ст. працювали Михайло Васильович Гнатюк з темою кандидатської дисертації «Художні вироби з дерева в інтер'єрі народного житла Українських Карпат і Прикарпаття XIX — першої половини XX ст. (Історія. Типологія. Художні особливості)», об'єктом якої був інтер'єр народного житла; Марія Миколаївна Гринюк, яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Декоративний народний розпис в інтер'єрі гуцульської хати (середина XIX — кінець XX століття)», однак в цій праці знову фігурує народне житло, а не львівський житловий інтер'єр. Грунтовно досліджує інтер'єри громадських будівель кін. XIX — поч. XX ст. в своїй кандидатській Н.Є. Новосельчук, але лише на прикладі Харківщини і Полтавщини.

Як окремий об'єкт досліджень Галицький інтер'єр розглядався лише в деяких статтях. Вперше внутрішні громадські простори у структурі історичної житлової забудови Львова на межі XIX—XX ст. стали об'єктом наукового дослідження в кандидатській дисертації О.Ю. Лисенко [25]. В результаті визначено особливості формування даної архітектури. Встановлено планувальні, об'ємно-конструктивні, стилістичні та композиційні принципи формування архітектури громадських просторів у структурі житлових будинків Львова, з'ясовано причини їх руйнування та розроблено рекомендації щодо збереження, використання та реконструкції. За матеріалами дослідження опубліковано також ряд публікацій.

Конкретно інтер'єру кін. XIX — поч. XX ст. присвячена стаття Євгенії Дмитрів [11]. Окремі автори в своїх публікаціях та наукових працях торкаються проблем формування інтер'єрів частково. Зокрема, це Х.В. Урсатій, Б.С. Черкес, А.П. Павлів, О.К. Жук, В.І. Проскуряков, О. Стояновський, С. Лінда та ін.

Невід'ємною складовою матеріальної культури є дизайн меблів. Важливою для ідентифікації та атрибуції меблів по стилях та напрямах є книга «Стили мебели» Дюла Кес. В інтер'єрах львівських міщан поширеною була модель гданської шафи, зразки таких шаф описуються у виданні Бешлежевської Чеслави «Гданські меблі XVI—XIX ст.».

Художній обробці дерева та пошукам нових типів меблів 20—50-х рр. XX ст. присвячені статті А. Будзана [4], Р.В. Чугай [42, с. 216—218] та М. Моздира [28]. Історію національного дизайну меблів також досліджували В. Даниленко, С. Мигаль, М. Станкевич, М. Гнатюк, І. Сенів, С. Шумега та інші науковці. Однак, незважаючи на досліденість теми загалом, багато аспектів, зокрема міське меблярство, в їх працях описано не достатньо. Історію зародження професійного виробництва художніх меблів 40-х рр. XX ст. у Львові висвітлює стаття І. Сеніва. Серед важливих досліджень з українського де-

ревообробництва виокремлюється праця М. Станкевича «Українське художнє дерево XVI—XX ст.», де систематизовано та науково обґрунтовано великий фактологічний матеріал з цієї галузі вітчизняної творчості [40]. До сучасних українських авторів, котрі зверталися до меблярського ремесла, належить дослідник львівського модерну Ю. Бірюльов, який виділив тогочасні провідні меблеві майстерні Львова, зокрема Т. Ейзенбарта, М. Копеча, Ф. Тенеровича, Л. Шафранського, В. Ціріна. До останніх досліджень цього автора належить «Львівська різьба», у якій присвячено розділ декору меблів й наведено приклади їх оздоблення.

У 2010 р. М.В. Дяків захистила дисертацію про міське меблярство Галичини XIX—XX ст. Зібрані та систематизовані матеріали заповнюють прогалини у вивченні роду художньої обробки деревини — меблів [12]. У дисертації досліджено історико-суспільні явища й події, котрі пов'язані з генезисом міського меблярства в Галичині. Визначено технологічні прийоми, декоративні характеристики й засоби художньої виразності меблів, висвітлено стан ремісничого виготовлення меблів. Також проаналізовані зміни напрямів і стилів, взаємовпливів народного та професійного мистецтва, помічено розвиток від матеріально-практичної сфери до духовно-культурної.

Дослідження теми металевих освітлювальних приладів у контексті художнього металу в українській мистецтвознавчій науці перші розпочали Л.В. Долинський та П.М. Жолтовський. Вони цілком логічно виділили основні групи світильників за функціональними та конструктивними ознаками. П.М. Жолтовський також розглядає генетичні та історичні питання, трактує металеві світильники як твори українського декоративного мистецтва зі своєрідною європейською стилістикою, але не заторкує саме той період, який ми досліджуємо. Окремі згадки про коштовні свічники, лампади та їх майстрів містить книга М. Петренка «Українське золотарство». Відомості про керамічні свічники знаходимо в книгах К. Матейко, Ю. Лащука, П. Мусієнка, О. Слободяна.

Важлива інформація про дерев'яні світильники, які майстри переважно виконували для церков і панських інтер'єрів, є у працях А. Будзана, М. Моздира, О. Тищенка, М. Станкевича. Один з перших вивчає європейські освітлювальні прилади австрійський вчений Л. Бенеш. В ілюстративній частині він представляє різні типи кованих, металевих і точених свічників, прилади для закріплення скалки-лучини тощо. Короткі відомості про розвиток і художні особливості європейських освітлювальних приладів можна почерпнути з праць М. Іннес, Р. Коч і К. Лонс, Д. Стара. З погляду дизайну світильників XX ст. актуальною є праця Ж. Гасіо-Таламбо.

Найширше тему інтер'єрних світильників в Україні, зокрема періоду кін. XIX — першої третини XX ст., розглянуто у дисертації М. Маркович «Українські художні світильники XVI—XX ст. в контексті європейського мистецтва освітлювальних приладів (історія, типологія, художні особливості)». Визначено особливості мистецького феномену українських інтер'єрних світильників XVI—XX ст. у порівнянні з аналогічними творами народних майстрів і професійних художників Європи. І, що нам важливо, проаналізовано твори дизайну українських освітлювальних приладів XX ст. [27].

Українській порцеляні перші наукові дослідження були присвячені завідувачем відділу ЛМЕХП, кандидатом мистецтвознавства Л.В. Долинським. На початку 1960-х рр. він видав монографію з історії старого українського художнього фарфору, побудована, переважно, на матеріалах колекцій Львова та Санкт-Петербурга. Вибірково давалася характеристика окремим художнім процесам, мистецьким творам та деяким майстрам. У 1960-х рр. Л.В. Долинський у співавторстві з технологом керамістом і художником П. Мусієнком видали невелике дослідження до історії українського мистецтва у 6-ти томах. Більшість тез цієї, а також наступної за часом праці кандидата мистецтвознавства О.О. Чарновського (кінець 1950 — 1960-ті рр.), цікаві в плані інформативних даних стосовно окремих художників і розвитку виробництв у Городниці, Довбиші, Барашах. З історії останнього заводу матеріал був підготовлений професійним фарфористом Ю.С. Гаврилюком наприкінці 1960-х років. Фундаментальна монографія з історії старого художнього фарфору України була написана у 1970—1980-х рр. на основі докторської дисертації львівським мистецтвознавцем Ф.С. Петряковою (оприлюднена у 1985 р.). Однак сфера уваги дослідниці була переважно зосереджена на порцеляні, оздобленій ручним розписом, вироби віддалених підприємств, продукція яких не потрапила до музейних збірок, лишилися поза увагою дослідниці.

Окрім цього, порцеляні присвячені такі дослідження, як «Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи художників фарфору (перша половина ХХ-го століття)» [44] Школьної О.В. — дисертація присвячена творчості та мистецько-педагогічній діяльності митця-універсала Михайла Жука в ділянці орнаментально-декоративного мистецтва і художньої порцеляни. А також її статтія «Художні особливості порцеляни Баранівського фарфорового заводу кін. XIX — поч. XX ст.» [45].

Сучасний науковий погляд на проблематику мистецької класифікації кераміки запропонував М. Станкевич (1992, 2002), у працях якого аналізується система композиційних закономірностей із виділенням законів, прийомів та семантичних засобів.

В книзі Агнії Колупаєвої «Українські кахлі XIV — початку XX століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість» вперше в українській науці у такому широкому обсязі висвітлене кахлярство як самобутнє мистецьке явище в національній культурі. Зокрема сьомий розділ книги присвячений кахлям періоду історизму та модерну [21]. Темі кераміки також присвячена праця Г. Івашків «Декор української кераміки XVI — першої половини XX століть». Монографія присвячена комплексному аналізу декору української кераміки як цілісної мистецької та семантичної системи. Основа книги — пам'ятки кін. XIX — першої пол. XX ст., що зберігаються в музеях України, Польщі та приватних колекціях (Львів, Київ) [16]. Не одну ґрунтовну працю художній кераміці та гончарним промислам присвятив Ростислав Шмагало [46; 47; 48; 49; 50; 51]. Важливими є дослідження Олександра Ноги на цю тему. В його книзі «Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840—1940)» розглядається саме період зародження та розвитку промислового дизайну у Львові [31; 32].

Художньому металу присвячений ряд праць таких авторів, як: І.-С. Зубрицький, П. Жолтовський, Я. Матясяк, Л. Суха. До теми архітектурного металу кін. XIX — поч. XX ст. звертаються Р. Шмагало та Е. Сидор. Ґрунтовні праці О. Ноги, такі як «Олександр Лушпинський та мистецтво українського художнього металу початку XX ст.» та «Михайло Стефанівський: історія життя та творчої діяльності» [36], є вагомим внеском у дослідження художнього металу цього періоду.

Скло та вітраж є також невід'ємною часткою архітектурного та інтер'єрного дизайну. На цю тему немає великої кількості досліджень, проте Р. Грималюк написала книгу «Вітражі Львова кін. XIX — поч. XX ст.», у якій комплексно висвітлила історію розвитку вітражництва у західному регіоні України [7]. Храмовим вітражам Галичини цього ж періоду присвятила свою дисертацію І. Гах [6].

Отже, зараз немає єдиної праці, яка б узагальнила явища зародження та розвитку дизайну в Галичині. Дослідження українського дизайну є фрагментарними, і погляд, все ж, зосереджений більше на мистецтві. Підхід з точки зору дизайну є лише у небагатьох авторів, і то йде мова здебільшого про одну конкретну сферу чи персоналію. З цього можна зробити висновок, що є потреба в фундаментальній праці, у якій художні промисли та художня промисловість (між якими є принципова відмінність) Галичини були б досліджені у контексті дизайну та у порівнянні з світовими аналогами, адже якщо дивитись вузько на місцевий дизайн без порівняння, не можна зробити повноцінних висновків.

1. *Бірюльов Ю.О.* Захаревичі: Творці столичного Львова / Ю.О. Бірюльов. — Львів : Центр Європи, 2010. — 336 с.
2. *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії / Ю.О. Бірюльов. — Львів : Центр Європи, 2005. — 184 с.
3. *Боднар О.Я.* Дизайн в Україні: історія, актуальний стан, орієнтири розвитку / О.Я. Боднар // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Т. CCXLI. Праці Комісії архітектури та містобудування. — Львів, 2001. — С. 54—64.
4. *Будзан А.Ф.* Українські народні скрині / А.Ф. Будзан // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. — К., 1978. — С. 165.
5. *Волинська О.* Перша в Україні художньо-промислова школа / О. Волинська // Волинська Олена Степанівна. Розвиток художньої освіти в Галичині в другій половині XIX — початку XX століття : дис... канд. наук: 13.00.01-2009. — Львів : Вісник ЛНАМ, 1994.
6. *Гах І. С.* Храмовий вітраж Галичини кінця XIX — початку XX ст.: Західноєвропейський контекст (становлення, художні особливості, проблеми реставрації) : дис... канд. наук : 17.00.06 / Гах Ірина Степанівна. — 2006.
7. *Грималюк Р.* Вітражі Львова кін. XIX — поч. XX ст. / Р. Грималюк. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2004. — 236 с.
8. *Грицюк Л. С.* Творча спадщина Євгена Нагірного та її значення для розвитку архітектури України : дис... канд. архітектури: 18.00.01 / Грицюк Лариса Степа-

нівна ; Національний ун-т «Львівська політехніка». — Львів, 2004. — 292 арк. : іл.
9. *Даниленко В.Я.* Дизайн. / В.Я. Даниленко. — Харків : ХДАДМ, 2003. — 320 с.
10. *Даниленко В.* Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури / В. Даниленко. — Х. : ХДАДМ ; Колорит, 2005. — 244 с.
11. *Дмитрів Є.* Особливості розвитку житлового інтер'єру Львова кін. XIX — поч. XX ст. / Є. Дмитрів // Народознавчі зошити. — 2008. — № 1—2. — С. 111—114.
12. *Дяків М.В.* Міське меблярство Галичини XIX—XX ст.: історія, типологія, стилістичні особливості : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Дяків Марія Володимирівна ; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника ; Ін-т мистецтв. — Івано-Франківськ, 2010. — 16 с.
13. *Жук О.К.* Мистецтво дизайну у творчості Юліана Захарієвича / О.К. Жук // Архітектура : зб. наук. пр. / відп. ред. Б. С.
14. *Жук І.* Львів Левинського: місто і будівничий : альбом / І. Жук. — Львів : Грані-Т, 2010. — 184 с.
15. *Івашків Г.* Декор української кераміки XVI — першої половини XX століть / Г. Івашків. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007 (автореферат).
16. *Івашків Г.* Декор української кераміки XVI — першої половини XX століть / Г. Івашків. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. — 544 с.
17. Історія української культури : у 5 т. — К. : Наукова думка, 2001. — Т. 1. — 1134 с. ; Т. 2. — 847 с. ; Т. 3. — 2003. — 245 с.
18. Історія Львова : у трьох томах. — Львів : Центр Європи, 2006. — Т. 1. — 296 с. ; Т. 2. — 2007. — 560 с. ; Т. 3. — 575 с.
19. *Качор А.* Мужі ідеї і праці / А. Качор. — Вінніпег ; Торонто ; Клівленд : Братство Маслосоюзників у Канаді та ЗСА, 1974.
20. *Кісь Я.Р..* Промисловість Львова у період феодалізму / Я.Р. Кісь. — Львів : Видавництво Львівського університету, 1968. — 224 с.
21. *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV — початку XX століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість / А. Колупаєва. — Львів, 2006. — 384 с.
22. *Комар Ж.Ю.* Ян Томаш Кудельський — галицький архітектор на зламі епох / Ж.Ю. Комар // Архітектура : зб. наук. пр. / відп. ред. Б.С. Черкес. — Львів : Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2008. — № 632. — 244 с. : іл. — (Вісник Національний університет «Львівська політехніка»).
23. *Король С.* Виставка промислів і рукоділля 1851 року у Львові / С. Король // Вісник ХДАДМ. — 2008. — № 7. — С. 93—100.
24. *Лев Х.* Нагірні, Леви: історія родини / Х. Лев, Н. Філевич, В. Лев-молодший. Статті, спогади, наукові розвідки, архівні матеріали. — Львів, 2000. — 162 с.
25. *Лисенко О.Ю.* Формування та збереження архітектури громадських просторів у структурі житлових будинків Львова рубежу XIX—XX століть : дис... канд. архітектури: 18.00.01 / Лисенко Ольга Юріївна ; Національний ун-т «Львівська політехніка», Інститут архітектури. — Львів, 2005. — 263 арк. : рис. — (Бібліогр.: арк. 166—192).
26. Львів: Туристичний путівник. — Львів : Центр Європи, 2004. — 516 с.
27. *Маркович М.Й.* Українські художні світильники XVI—XX ст. в контексті європейського мистецтва освітлювальних приладів (історія, типологія, художні особливості) : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Маркович Марія Йосипівна ; НАН України, Інститут народознавства. — Львів, 2005. — 160 арк. + 127 арк. дод. : рис. — (Дві кн. одиниці. — Бібліогр.: арк. 151—160).
28. *Моздир М.* Народні меблі в Україні. Генезис. Еволюція форм / Микола Моздир // Народознавчі зошити. — 2008. — № 1—2. — С. 160—183.
29. Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції 2005 года : автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.06 / Р.Т. Шмагало ; Львів. нац. акад. мистец. — Львів : ЛНАМ, 2005. — 44 с.
30. *Несторович В.* Українські купці і промисловці у Західній Україні 1920—1945 / В. Несторович. — Торонто ; Чикаго : Клюб українських професіоналістів і підприємців, 1977. — 342 с.
31. *Нога О.* Михайло Стефанівський: історія життя та творчої діяльності / О. Нога. — Львів : Українські технології, 2004. — 108 с.
32. *Нога О.* Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840—1940) / Олесь Нога. — Львів : Українські технології, 2001. — 392 с.
33. *Нога О.* Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX — початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків. Контакти і взаємовпливи / О. Нога, Р. Шмагало. — Львів, 1994. — 120 с.
34. *Новосельчук Н.* Формування інтер'єру громадських будівель кінця XIX — початку XX ст. (на прикладі Харківщини і Полтавщини) : автореф. дис. ...канд. архітектури: 18.00.01 / Н.Є. Новосельчук ; Нац. акад. образотвор. мистец. і архіт. — К., 2006. — 19 с.
35. *Нога О.* Олександр Лушпинський та мистецтво українського художнього металу початку XX ст. / О. Нога. — Львів : Галицька імпреза, 1998. — С. 25—26.
36. *Нога О.* Михайло Стефанівський: історія життя та творчої діяльності / О. Нога. — Львів : Українські технології, 2004. — 108 с.
37. *Нога О.* Іван Левинський: Архітектор, підприємець, меценат / наук. і літ. редактор, автор концепції ілюстрат. матеріалу Ю. Бірюльов.— Львів : Центр Європи, 2009. — 192 с.
38. Перша в Україні художньо-промислова школа. — Львів : Вісник ЛНАМ, 1994. — Вип. 5.

39. *Січинський В.* Історія українського мистецтва / В. Січинський. — I том : Архітектура. — Нью-Йорк : НТШ в Америці, 1956. — С. 156.
40. *Станкевич М.* Українське художнє дерево XVI–XX ст. / Михайло Станкевич. — Львів: Інститут народознавства НАНУ, 2002. — 479 с.
41. Українські мистецькі виставки у Львові. 1919—1939: Довідник ; антологія мистецько-критичної думки / автор-упорядник Р.М. Яців. — Львів : Львівська національна академія мистецтв ; Інститут народознавства НАН України, 2011. — 696 с.
42. *Чугай Р.В.* Яворівщина / Р.В. Чугай. — К., 1978. — С. 97.
43. *Шишка О.В.* Наше місто / О.В. Шишка. — Львів : Центр Європи, 2005. — Ч. ІІ. — 173 с.
44. *Школьна О.В.* Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи художників фарфору (перша половина ХХ століття) : дис… канд. наук: 17.00.06. / Школьна Ольга Володимирівна. — 2008.
45. *Школьна О.В.* Художні особливості порцеляни Баранівського фарфорового заводу кін. ХІХ — поч. ХХ ст./ О.В. Школьна // Вісник ХДАДМ. — 2008. — № 8. — 134 с.
46. *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини ХІХ — середини ХХ століття: структурування, методологія, художні позиції 2005 года : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.06 / Р.Т. Шмагало ; Львів. нац. акад. мистец. — Львів : ЛНАМ, 2005. — 44 с.
47. *Шмагало Р.* ХХ ст. в контексті міжнародних зв'язків. Контакти і взаємовпливи / Р. Шмагало. — Львів, 1994. — 120 с.
48. *Шмагало Р.* Професійна художня кераміка України на виставках (рубіж ХІХ—ХХ ст.) / Р. Шмагало // Вісник Львівської академії мистецтв. — Вип. 6. — Львів, 1995. — С. 49—56.
49. *Шмагало Р.* Школи декоративно-ужиткової кераміки Західної України кінця ХІХ — початку ХХ століть / Р. Шмагало // Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник. За роки 1996—1999. — Опішне : Українське народознавство, 1999. — Кн. 4. — С. 150—159.
50. *Шмагало Р.* Аналіз художніх особливостей творів гончарних промислів / Р. Шмагало // Українська керамологія. — Опішне : Українське народознавство, 2001. — Кн. 1. — С. 128—153.
51. *Шмагало Р.* Українська кераміка ХХ століття поза Батьківщиною / Р. Шмагало // Українська керамологія : Національний науковий щорічник. — 2002. — Кн. 2. — С. 244—276.
52. *Яців Р.М.* Українське мистецтво ХХ століття: Ідеї, явища, персоналії. Збірник статей / Р.М. Яців. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. — 351 с. : іл.

Marta Makovetska

ON THE ORIGIN AND DEVELOPMENT OF DESIGN ART IN GALICIA (COVERAGE IN SCIENTIFIC SOURCES)

In the article some light has been thrown upon the state of research-works presented by scientific art-scholarship literature as for preconditions for appearance of design art in Lviv as well as in Galicia as a whole. On the basis of literature and archival sources the specificity in building-up of such branches as architectural, industrial designing etc. has been discovered. Main attention has been paid to the most significant events with all-European echo and importance for development of design in Galicia and the whole of Ukraine.

Keywords: design, crafts, industry, Galicia.

Марта Маковецка

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ДИЗАЙНА В ГАЛИЧИНЕ (ОСВЕЩЕНИЕ В НАУЧНЫХ ИСТОЧНИКАХ)

В статье освещено состояние исследований в научной литературе по искусствоведению предпосылок возникновения дизайна во Львове и Галичине в целом. На основании литературных и архивных источников открывается специфика построения таких отраслей дизайна, как архитектурный дизайн, промышленный дизайн и др. Основное внимание уделяется наиболее значимым явлениям которые имели общеевропейский резонанс, и имели значение для развития дизайна в Галичине и Украины в целом.

Ключевые слова: дизайн, ремесла, промышленность, Галичина.

Оксана ГОДОВАНСЬКА

УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА В УГОРЩИНІ: ВИКЛИКИ XXI ст.

Початок активної громадської діяльності українців датується 1991 роком. Перед угорськими українцями стоїть нагальна потреба подолання течії політичного русинства, створення українських шкіл, вузу, театру, запровадження щотижневих церковних богослужінь у своїх храмах.

Ключові слова: українці Угорщини, рідна школа, національно-культурні цінності.

Історія української діаспори в Угорщині — тема вивчена переважно угорськими дослідниками українського походження, а також науковцями з України. Бібліографія на цю тему налічує праці як наукового, так і популярного спрямування. Серед них є ряд етнографічних і фольклористичних досліджень.

На сьогодні в Україні працює кілька наукових інституцій, які зосереджені на вивченні української діаспори в світі[1]. Їх опубліковані праці мають серйозний аналітичний характер.

На нинішньому етапі виникла потреба переосмислення ролі діаспори, її функцій та основних завдань. Наявність джерел дає змогу дослідникам перейти на якісно новий рівень міждисциплінарного аналізу. Праці як історичного, так і етнографічно-фольклорного характеру, а також мемуарна література, архівні матеріали з означеної тематики можуть стати базою для вивчення та переосмислення теоретичних питань з діаспорознавства, зокрема, моделей діаспорного життя на зламі XX—XXI ст.

Метою статті є дослідити українську громаду в Угорщині на зламі століть з точки зору структуралізації діаспорного життя та з'ясувати актуальні виклики, що постали перед ними.

В останні роки все частіше дослідниками піднімається питання про «розмивання» звичного уявлення про діаспору і про появу в сучасних діаспорах якісно нової риси — транснаціональності [5]. Трансформація діаспор відбулася внаслідок зміни характеру територіальних переміщень, появи нових транспортних засобів і комунікативних можливостей, а також нових видів діяльності. З постійною циркуляцією людей, грошових, товарних і інформаційних потоків починає формуватися єдина транснаціональна спільнота. Однак це зовсім не означає зникнення діаспор. Навпаки, в умовах глобалізації в різних країнах світу формуються нові іммігрантські спільноти, а кількість «старих» діаспор тільки зростає, розгалужуються діаспорні організації та транскордонна мережа їх підтримки. За останні двадцять п'ять років значення діаспори, зумовлених рядом глобальних причин, невпинно зростає. Світова практика показує, що держави розцінюють діаспору як:

• потужний націєтворчий та державотворчий фактор розвитку;

[1] Міжнародний інститут освіти, культури та зв'язків із діаспорою Національного університету «Львівська політехніка» та Інститут народознавства НАН України.

• дієвий інструмент політичного, економічного та культурного впливу в країнах проживання;

• ефективний засіб для утвердження позитивного образу своєї держави у міжнародній спільноті.

Українська діаспора вписується в загальносвітову діаспорну та міграційну мозаїку, з властивими для неї внутрішніми суперечностями, конфліктами різних еміграційних хвиль, трансформаційними та асиміляційними процесами.

Історія українців Угорщини налічує кілька століть і була спричинена їх активним просуванням на південь. Ще на початку XIX ст. в Угорщині були українські села, а кількість українських і змішаних сіл, де була значна частка українців, становила понад 50 із чисельністю 30 тис. українців [1, с. 3298—3299]. Посилення угорського культурного тиску, введення угорської мови до літургії, ізоляція українців від їх етнічної Батьківщини спричинили швидку асиміляцію українців. І вже станом на 1960 рік в Угорщині проживало не більше 3 тис. українців. Вони проживали розпорошено і як етнічна спільнота не провадили активного організованого громадського життя [1, с. 3298].

Нині угорські українці більш-менш компактно проживають в Будапешті, Комаромі, Сегеді, Дебрецені, Ніредьгазі, Варпалоті та Секешфехерварі. Під час перепису 2001 р. українську мову визнали за рідну 4 тис. 885 чоловік. До української національності відносять себе 5 тис. 70 осіб, а 4 тис. 779 осіб висловились, що мають тісне відношення до української культурної традиції. У переліку дванадцяти національних та однієї етнічної меншини Угорщини українці займають «золоту середину» — шосте місце після ромів, німців, словаків, хорватів та румунів.

Початок активної громадської діяльності українців датується 1991 р., коли було створено Товариство української культури Угорщини (далі ТУКУ). Спершу воно вважалося українсько-русинським об'єднанням, поки не вступив у дію Закон про нацменшини в Угорщині від 1993 р., згідно з яким українці та русини дістали право утворювати окремі організації. Ідейної конфронтації між ними не відбулося, а партнерські відносини зберігаються й у подальшому. З початку 1990-х рр. ТУКУ очолює Ярослава Хартяні.

Культурно-освітні товариства в Угорщині користуються доволі зручною системою подання конкурсних проектів у державні органи угорської влади. На відміну від радянського періоду, коли вони здебільшого випрошували гроші на проведення будь-яких культурних заходів. Проекти активістів ТУКУ багато разів вигравали в таких конкурсах, отримуючи відповідні кошти для проведення важливих українських заходів. Спершу вони відбувалися в приміщеннях Товариства в Буді (що на правому березі Дунаю) на вулиці Собослаї. Відтак їх проводили у просторішому помешканні на вулиці Єне Зічі. Згодом держава придбала для громадських потреб українців давно обіцяний офіс у районі Будапештської опери, який водночас є і Центром української культури та освіти зі залою для урочистих подій, бібліотекою, приміщеннями для редакції часопису «Громада», недільної школи тощо.

Широкі можливості культурної автономії відкрилися після виборів депутатів у Державний орган самоврядування українців в Угорщині (далі ДОСУУ). Очолила українське самоврядування Ярослава Хартяні. Структурно ця організація складається з місцевих самоврядних осередків українців у районах столиці, а також у містах Сеґеді й Комаромі. Принцип фінансування діяльності ДОСУУ і його місцевих українських самоуправ із державного бюджету мав очевидні переваги над конкурсною системою. Він дав змогу збільшити кількість заходів, підвищити їхній культурно-освітній ефект. За останні роки мережа самоврядування суттєво розширилася. В 2002 р. до вже наявних виборних осередків ДОСУУ додалися нові — у Мішкольці, Варпалоті, Ваці, Ніредьгазі та Другому районі Будапешта [3].

Діяльність української громади в Угорщині зосереджена переважно в культурно-інформаційному просторі. В українське товариство наші земляки приходять на Різдвяні святкування, відвідують мистецькі заходи, присвячені вшануванню Тараса Шевченка, Івана Франка, Григорія Сковороди, Івана Котляревського, Лесі Українки, творчості репресованих поетів тощо. Українці шукають в їхній творчості духовної підтримки не менше, ніж угорці у своїх світочах культури — Шандора Петефі, Мора Йокаї, Аттіли Йожефа, Ендре Аді. Особливістю мистецьких вечорів у товаристві є те, що члени громади хочуть робити їх не лише змістовними та цікавими, а й доступними для угорських при-

хильників нашої культурної спадщини. Стало традицією проведення таких заходів двома мовами. Почалося з того, що ентузіастки товариства відшукали угорські переклади поезій Тараса Шевченка та Лесі Українки. Подальші пошуки української культурної присутності в Угорщині і успішність цих зусиль надихнули громадівців на започаткування традиції відзначення щороку 20 лютого Дня української культури в Угорщині. Саме цього дня 1998 р. українці встановили меморіальну дошку славетній «Руській Трійці» у складі Маркіяна Шашкевича, Якова Головацького й Івана Вагилевича на честь 160-річчя виходу у світ альманаху «Русалка Дністровая» в королівській друкарні у Буді. Рівно через місяць в уславленому місті виноробів і вин Токаї з'явилась інша меморіальна дошка — вже Григорію Сковороді, який перебував тут упродовж 1744–1751 рр. У 2001 р. ТУКУ й ДОСУУ спільно з мерією курортного міста Тихань на о. Балатоні спричинились до встановлення пам'ятника українській княжні Анастасії, дочці Ярослава Мудрого, та її чоловікові Андрашу, королю Паннонії (Угорщини). Незабутньою була урочиста церемонія передачі скульптурного барельєфа із зображенням Лесі Українки делегацією ТУКУ керівництву щойно зведеної модерної бібліотеки в єгипетській Александрії навесні 2002 року.

На сталу традицію перетворилися святкування українського Різдва, Шевченківських днів, Андріївських вечорниць силами ТУКУ й ДОСУУ. Водохреща українці, зазвичай, відзначають в Уйпешті, де це свято влаштовує українське самоврядування IV району Будапешта. Зелені свята «прописалися» в українців Ференцвароша (IX район столиці). День матері та Івано-Купальські русалії відзначають у гостях столичного самоврядування українців [6].

Власних парафій Українська греко-католицька церква в Угорщині немає. Проблемою для угорських українців є відправа богослужінь у місцевих греко-католицьких храмах угорською мовою, а не українською. Україномовна громада активно працює у Будапешті в напрямку вирішення цього доволі важливого питання. Першу літургію українською мовою в столиці країни відправлено 31 травня 1997 р. з нагоди відкриття Центру української культури, а перше Великоднє богослужіння — 30 квітня 2000 року. В останні роки богослужіння для громади відправляють найчастіше в храмі св. Флоріана, що в II районі столиці, місцевий священик Ласло Пушкаш і приїжджі священики із Закарпаття, зокрема, о. Петро Береш — канцлер Мукачівської греко-католицької єпархії в Україні [4].

Українська Греко-Католицька Церква, розуміючи важливість мовного питання у богослужіннях для українців Угорщини та тісного духовного контакту між етнічною Батьківщиною і діаспорою в цілому, докладає значні зусилля для системності і постійності зв'язків. Наприклад, 11 листопада 2011 р. в церкві св. Флоріана літургію відслужив о. Василь Поточняк, виконавчий секретар Пасторально-місійного відділу УГКЦ, який приїхав з Києва до Угорщини на запрошення української громади. Як зазначено в повідомленні: «…На Службу прийшли і ті українці, що давно виїхали в Угорщину, і ті, що побудували в Будапешті сім'ю, та навіть угорці, що колись проживали в Україні…» [4]. Активність української громади під час зустрічі з о. В. Поточняком тільки підтвердила, що незважаючи на культурну згуртованість українців у Будапешті їм бракує духовного стрижню, який би об'єднував громаду одним храмом та одним священником. Також о. Василь відслужив богослужіння і в м. Нередхазі поблизу українського кордону.

Сталі богослужіння, проведення катихиз та іншої духовної і церковної науки українською мовою тільки робитимуть українську громаду стабільнішою, єдиною, тим самим не даючи їй забувати свої етнічні корені.

Ярослава Хартяні як керівник ТУКУ і ДОСУУ бере участь у засіданнях змішаної міжурядової українсько-угорської комісії з питань захисту прав нацменшин. Наради відбуваються почергово у Будапешті, Києві, Ужгороді. Зазвичай комісія засідає один або два рази на рік, або й рідше. Та попри це для українських угорців та угорських українців такі зустрічі означають чималий позитив. Щоразу підписувалися протоколи, в яких фіксувались проблеми, побажання меншин із тим, аби донести це до відома урядів обох країн. Безпосередньо для угорських українців рішення комісії допомогли встановити кілька меморіальних дошок, один пам'ятник, отримати кошти на видання часопису та українських книжок, відкрити Центр української культури й освіти та першу в Угорщині

Українську бібліотеку ім. Маркіяна Шашкевича в тому ж Центрі.

Керівництво ТУКУ організовує зустрічі-бесіди з високопоставленими українськими посадовцями, відомими політичними та культурними діячами України. Угорських українців відвідав, один із найперших опозиційних політиків, В'ячеслав Чорновіл разом із дружиною Атеною Пашко в 1993 році. Побували в них свого часу видатний український оперний співак Анатолій Солов'яненко, співачка Ніна Матвієнко, естрадні співаки Павло Зібров, Василь Зінкевич, кримський художник Степан Джус, видатні українські боксери брати Віталій та Володимир Клички.

Не менш важливу роль в житті діаспори українців відіграє рідна школа. На початку 90-х рр. XX ст. в Угорщині викладання предметів українською мовою велося в одній-єдиній гімназії в містечку Бактолорантгаза (Східна Угорщина). Від початку створення ТУКУ в Будапешті була започаткована недільна школа. Ініціатором її створення була відома Ярослава Хартяні. Перші заняття проводилися в орендованих класах столичної гімназії ім. Клари Льовеї, доки не відкрили Центр української культури й освіти. Згодом недільні школи були започатковані в Сеґеді, Комаромі, IV районі Будапешта, Варпалоті. Загалом у мережі недільних шкіл сьогодні навчається близько сотні дітей. У столиці заняття проходять у дошкільній, молодшій, середній і старшій групах. Урізноманітнюється навчальний матеріал, додаються нові предмети, наприклад історія України та народознавство. Багато випускників недільних шкіл вчаться в університетах Угорщини.

Важливу роль у розвитку української ідентичності в діаспорі відіграють щорічні літні програми мовних молодіжних таборів на озері Балатон. Сюди з'їжджаються від 50 до 60 дітей та юнаків віком від 7 до 25 років. Склад таборовиків змішаний — переважна частина дітей із Угорщини, решта — з України, Хорватії, Румунії, Польщі, Боснії, Німеччини, Словаччини. Фінансує відпочинок молоді ДОСУУ. Основною складовою успіху молодіжного табору є бажання дітей жити протягом 10 днів як одна велика українська родина. Деякі таборовики щиро зізнаються, що час, проведений у курортному містечку Занка, був найкращим у їхньому житті [6].

Із часу створення ТУКУ активізувався українознавчий науковий інтерес. Важливу роль відіграє у цьому кафедра слов'янської філології Сеґедського університету ім. Аттіли Йожефа. Завдяки українським та угорським викладачам та матеріальній підтримці українського товариства було проведено низку міжнародних наукових конференцій на теми «Від "Енеїди" І. Котляревського до "Русалки Дністрової"»; «Роль М. Грушевського у відродженні української національної свідомості»; присвячені творчості Лесі Українки та ін. Подібні конференції спричинились до подальшого розвитку українознавства в Угорщині. Для об'єктивних досліджень при товаристві створено Інститут україністики, фінансування якого перебрав на себе ДОСУУ.

Окреме місце у цьому ряду займає Міжнародна наукова конференція істориків з питань Голодомору в Україні 1932—1933 рр. і виставка фотодокументів у будапештському Музеї терору 9 грудня 2003 року. Ще більшої ваги цим заходам, які широко висвітлювались в угорській пресі, надав той факт, що 24 лютого того ж року 347 депутатів Національних зборів Угорської Республіки одностайно проголосували за ухвалення парламентської резолюції на засудження політики сталінського геноциду в Україні. У такий спосіб угорський парламент приєднався до шести інших держав — США, Канади, Австралії, Аргентини, Бельгії, Великобританії, що солідарні у своєму рішенні. Теплі слова подяки за братську підтримку українська громада адресувала всім 347 депутатам парламенту й особисто голові парламентського комітету з питань захисту прав людини, нацменшин та релігії пану Ласло Сасфалві. Ці заходи важко переоцінити, адже завдяки їм Україна й українська громада були представлені для угорців зовсім по-новому. Відкрилася брехня й лицемірство комуністичного режиму, а фотодокументи підтверджували трагедію українського народу.

Показником згуртованого і свідомого життя української громади в Угорщині було започаткування часопису. Заснував україномовну періодику в Угорщині бюлетень «Громада» в листопаді 1995 р., упорядкований Наталею Драгомановою-Бартаї (назву часопису запропонувала Н. Драгоманова-Бартай, внучка відомого Михайла Драгоманова, котрий у Женеві в роки вимушеної еміграції наприкінці XIX ст. видавав аналогічний часопис) та Яросла-

вою Хортяні. Подальші числа часопису аж до наших днів виходять за підтримки Фонду національних меншин Угорщини. Впродовж 1996—1999 років «Громаду» редагував Василь Плоскіна. Задумувався часопис як актуальне інформаційне джерело про всі важливі для угорських українців події та розкриття поглядів вільних і свідомих свого національного коріння. За проведену роботу на високому професійному рівні у збереженні та продовженні народних традицій української національної меншини двомовний щомісячник-часопис «Громада» отримав престижну нагороду Угорського культурно-просвітницького інституту «Pro Cultura Minoritatum Hungarie» в Угорщині.

З кінця 1990-х рр. Угорське громадське телебачення почало транслювати програму нацменшин «Рондо», в якій з 2000 р. беруть участь і українці. Програма триває 56 хвилин і транслюється щомісяця (переважно в останній четвер). Кожна меншина має 6—8 хв. ефірного часу плюс одна хвилина на новини. Диктори читають повідомлення кожний своєю рідною мовою. Завданням працівників української редакції є підготовка репортажів, їх переклад, здійснення зйомок, редагування матеріалів. У студіях вони виступають як диктори. Українські програми «Рондо» знайомили глядачів з життям угорських українців та їхніми народними звичаями, з членами товариства, їх діяльністю тощо.

Трансляція українських радіопередач на Угорському радіо розпочалася в січні 1998 року. Редакція щотижневих україномовних передач намагається всебічно висвітлювати життя та діяльність української меншини в Угорщині. Цьому слугують репортажі з культурно-освітніх заходів ТУКУ й ДОСУУ, а також актуальні інтерв'ю з українськими депутатами та активістами української громади. Приділяється також увага популяризації української культури в Угорщині, висвітленню національних особливостей та традицій українців. У цьому плані радіослухачів знайомлять із українськими митцями, музичними колективами та окремими виконавцями [6].

Сучасна українська громада в Угорщині складається насамперед з українців, які емігрували. Вони становлять близько 60%. Решту 40% — це народжені вже в Угорщині, друга або третя генерації. Виклики, з якими стикається українська громада на початку XXI ст., доволі різнохарактерні. Спробуємо окреслити політико-економічну та історико-культурну площини, саме в яких і зосереджені основні потреби і вимоги українців Угорщини.

Насамперед наша державна має недосконалу стратегію вибудовування стосунків зі своїми співвітчизниками за кордоном і всією українською діаспорою в цілому. Державним чільникам доречно було б частіше відвідувати автохтонних українців Угорщини, так як і Румунії, Словаччини чи Польщі, для надання їм усесторонньої підтримки. Якраз забезпечення українськими навчальними підручниками, літературними виданнями, народними костюмами, інструментами для мистецьких виступів під час проведення Днів української культури потребують українські громади за кордоном. Разові поїздки державних делегацій на одноразові акції за їх участю та голослівні обіцянки про допомогу тільки підкреслюють її позірність.

Стабільна фінансова допомога Української держави значно полегшила б працю і пожвавила б суспільно-культурне життя українців за кордоном. З огляду на доволі складну економічну ситуацію в середині країни і на світові економічні тенденції, на швидку та сталу матеріальну підтримку можна не сподіватися. Проте якраз фінансова підтримка допомогла б українцям Угорщини реалізувати свої плани. Як зазначає голова ДОСУУ Ярослава Хортяні, «бракує додаткових приміщень для відкриття етнографічного музею. Хотіли б мати просторий архів для нашої документації, адже матеріалу цікавого і цінного про нашу роботу з роками накопичується все більше й більше, а розширятися, власне, нема куди. Ми зверталися з проханнями до України. ...В Угорщині є діяльна громада українців, яка здатна зробити добру справу на високому рівні. Якби Україна придбала для нас гарне і достойне приміщення. То ми б його наповнили змістом. ...Я відчуваю брак художніх виставок з України, а їх нема де робити. ...До нас приходять дітки в Недільну школу, і часом їх нема де розмістити. ...Ми могли б навіть відкрити свій дитячий садочок, якби мали додаткові приміщення. ...У новому українському центрі можна було б відкрити ресторан нашої національної кухні. Українські страви подобаються угорцям. ...Якби відкрився ресторан на професійній основі, в ньому звучали б українські пісні, проводилися б сімейні та інші свята. Це об'єднує

людей, знімає бар'єри відчуженості між угорцями і українцями» [2, с. 6].

Відсутність постійної матеріальної підтримки з боку України зовсім не означає, що угорські українці не повинні її вимагати від нашої держави. Українська громада, звичайно, за підтримки Української держави, може розпочати активне лобіювання в угорському парламенті створення україномовних шкіл в місцях компактного проживання українців, відкриття при угорських університетах українознавчих кафедр, а в подальшому і україномовного вузу.

Поки що в керівників Української держави немає чіткого розуміння того, що співпраця між нашою державою і її діаспорою повинна розглядатися як державний стратегічний напрямок, який не залежить від зміни персоналій у владі. Адже роль світового українства повинна поглиблюватися і спрямовуватися не лише на збереження духовних цінностей, але й на утвердження нашої держави, формування її позитивного образу в світі. По суті, діаспора будує свою Україну поза межами самої України, накопичуючи значний потенціал у всіх сферах: політиці, економіці, культурі, праві, виконуючи функцію своєрідних форпостів за кордоном. Українська держава таким чином вже має свій економічний, політичний, культурний «десант» за кордоном.

Відчутною є відсутність політико-правової підтримки угорських українців з боку Української держави. Адже офіційне визнання русинської національної меншини в Угорщині, що відбулося фактично за мовчазної згоди України, свідчить про відсутність державної національної стратегії розвитку української нації. Для прикладу, спроби визнати нацменшину буньєвців (етнічна група хорватів) викликали рішучі протести з боку Хорватії й були припинені. Незважаючи на те, що українська й русинська меншини співіснують мирно, а їх керівництво уклало негласний мир і дотримуються його, для української громади — це справжній актуальний виклик. Одночасно, бажаною була б допомога Української держави в боротьбі з фіктивними органами українського національного самоврядування в регіонах Угорщини, де фактично не проживають українці. Головна мета діяльності таких організацій — отримання державного фінансування. Самозвані національні об'єднання, інколи їх ще називають «десантними», створюються з суто утилітарною метою. Фіктивні національні організації існують не тільки в українській діаспорі, а й в інших національних меншинах Угорщини. Однак лише «українські десантники» прийшовши до влади, проводять відверто антиукраїнську діяльність.

Незважаючи на незначну підтримку Української держави своїх діаспорних спільнот, не потрібно забувати, що саме здобуття Україною незалежності в 1991 році призвело до пожвавлення, а в Угорщині й до початку активної роботи на шляху до згуртування угорських українців довкола наших національно-культурних цінностей. Тим самим розпочали зводити міцні рівноцінні мости дружби між українським і угорським народами.

Незважаючи на те, що в Угорщині немає такого компактного проживання українців, як угорців на Закарпатті (м. Берегове), однак перед угорськими українцями стоїть нагальна потреба подолання течії політичного русинізму, створення українських шкіл, вузу, театру, запровадження щотижневих церковних богослужінь у своєму окремому храмі з постійним священиком.

Сподіваємося, що в скорому часі Українська держава утвердить стабільний, прагматичний, довготривалий і виважений зовнішньополітичний курс зорієнтований на тісну співпрацю зі своєю діаспорою. А це в свою чергу допоможе українцям за кордоном долати упередження, непорозуміння, вирішувати конфліктні ситуації, налагоджувати контакти, активно лобіювати свої інтереси та краще себе репрезентувати в каїнах проживання. На теренах Центральної та Західної Європи мешкає приблизно п'ять млн. українців. При цьому є держави, де правове й матеріальне становище наших співвітчизників викликає занепокоєння. В середовищі української діаспори відчутним є суспільний і культурний потяг, бажання відстояти власну національну самобутність в асиміляційних процесах. Прикметою останнього часу є те, що на теренах посткомуністичного простору в Центральній та Східній Європі постає формація молодих, енергійних і талановитих діячів українського руху, які провадять діяльність своїх осередків до усвідомленого об'єднання з іншими українськими організаціями діаспори. В подальшому це приведе до створення потужного консолідованого українського лобі в Європі.

1. *Маркусь В*. Українці в Угорщині: Енциклопедія Українознавства / Василь Маркусь. — Т. 9. — Львів, 2000. — С. 3298—3299.

2. *Хортяні Я*. Українським самоврядуванням в Угорщині 10 років (1998–2008) / Ярослава Хортяні. — Будапешт, 2008. — 173 с.
3. Інформація сайту Українців Угорщини [Електронний ресурс] — Режим доступу: http://www.ukrajinci.hu.
4. Інформація сайту «Громада» — Часопис Товариства української культури Угорщини [Електронний ресурс] — Режим доступу: http://www.hromada.hu.
5. *Кондратьева Т*. Диаспоры в современном мире: эволюция явления и понятия / Татьяна Кондратьева // Перспективы. Фонд исторической перспективы. — Режим доступу: http://www.perspektivy.info/srez/val/diaspory_v_sovremennom_mire_evolucija_javlenija_i_ponatija_2010-02-27.htm.
6. *Плоскіна В*. Український діяспорний рух в Угорщині / Василь Плоскіна // [Електронний ресурс] — Режим доступу: http://www.ugraina.org/ugraina/ugorshina/articles/1911.html.
7. *Федюк О*. Отець Василь Поточняк служив українцям в Угорщині / Олена Федюк // Паломницька спільнота [Електронний ресурс] — Режим доступу до статті: http://palomnyk.at.ua/publ/migracija/pracja_ugkc/otec_vasil_potochnjak_sluzhiv_ukrajincjam_v_ugorshhini/13-1-0-192.

Oksana Hodovanska

THE UKRAINIAN DIASPORA IN HUNGARY: CHALLENGES OF XXI c.

The start of Ukrainians' active social activity goes back to 1991. The Ukrainians of Hungary still are facing quite urgent necessity to overcome the movement of political rusynism, to create the Ukrainian schools as well as native University and theatre, to introduce weekly religious services in their temples.

Keywords: Ukrainians of Hungary, native school, national and cultural values.

Оксана Годованская

УКРАИНСКАЯ ДИАСПОРА ВЕНГРИИ: ВЫЗОВЫ XXI ст.

Начало активной общественной деятельности украинцев датируется 1991 годом. Перед венгерскими украинцами стоит насущная необходимость преодоления течения политического русинизма, создание украинских школ, вуза, театра, введение еженедельных церковных богослужений в своих храмах.

Ключевые слова: украинцы Венгрии, родная школа, национально-культурные ценности.

Маріанна МОВНА

«ІСТОРИЧНІ ПРОХОДИ ПО ЛЬВОВІ» І. КРИП'ЯКЕВИЧА: 80 ЛІТ ТРИВАННЯ

У статті коротко розглянуто історію створення книги, звернуто увагу на її структуру та фактологічне наповнення, осмислюється місце путівника у суспільно-історичному контексті 30-х рр. XX ст. та сучасності.

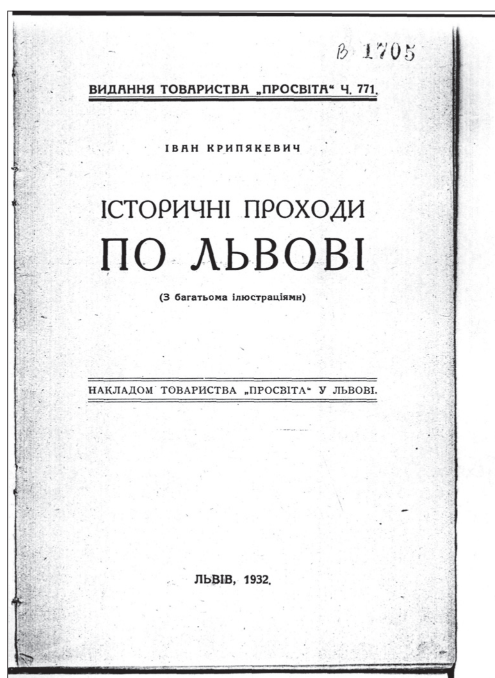
Ключові слова: І. Крип'якевич, Львів, путівник, історія.

Цьогоріч виповнюється 80 років з часу виходу у світ помітного надбання львівської Путівникіани — книги Івана Крип'якевича «Історичні проходи по Львові». З нагоди ювілею видається доречним коротко зупинитись на передісторії появи путівника та його фактологічному наповненні, а також осмислити місце в культурно-історичному контексті як своєї епохи, так і сучасності.

У 1932 р. український історик Іван Крип'якевич (1886—1967) зібрав в окрему книгу «Історичні проходи по Львові» [4], що вийшла друком у бібліотеці товариства «Просвіта» (іл. 1), цикл своїх краєзнавчих розвідок, надрукованих 1930—1931 рр. ілюстрованим науково-популярним часописом «Життя і Знання», у яких подано опис історичних прогулянок Львовом. Про вихід книги, тиражем дві тисячі примірників, повідомляв допис щоденної газети «Діло» від 13 травня [8].

Існує припущення, що задум створення історико-краєзнавчої розвідки рідного міста у жанрі путівника, придатного для використання як фахівцями, так і туристами-аматорами, в дослідника з'явився ще під час Першої світової війни, коли він викладав у філії Української Академічної гімназії (УАГ) у Львові й вів історичний гурток для гімназистів (з березня 1917 р.). На його засіданнях переважала львівська тематика («Про початки Львова», «Львів у середніх віках», «Українське міщанство у Львові XVI ст.», «Татарський набіг на Львів 1695 р.», «Львів 1809 р.») й здійснювались екскурсії містом та його архітектурними пам'ятками [9].

Автор «Історичних проходів», використовуючи маршрутний принцип компонування путівників, описав більшість пам'яток старовини, згрупував їх за дільницями міста (Княже місто, Високий замок, Ринок, Руська вулиця, середмістя, довкола середмістя, Личаків, Галицьке передмістя, від Полтви до Єзуїтського парку, Святий Юр, Городецька й Янівська вулиці, церкви княжого Львова, Замарстинів, Клепарів, Голоско, Брюховичі) і помістив у дванадцять структурованих розділів. Описуючи окремі дільниці міста, дослідник провів наскрізну історичну лінію, починаючи від княжих часів (заснування Львова, татарські набіги, захоплення Львова Казимиром III), складні історичні перипетії XVII ст. (облога міста Б. Хмельницьким 1648 р., здобуття Високого замку загоном М. Кривоноса), революційні події 1848 р. у місті аж до українських національно-


В 1705

ВИДАННЯ ТОВАРИСТВА „ПРОСВІТА“ Ч. 771.

ІВАН КРИПЯКЕВИЧ

ІСТОРИЧНІ ПРОХОДИ

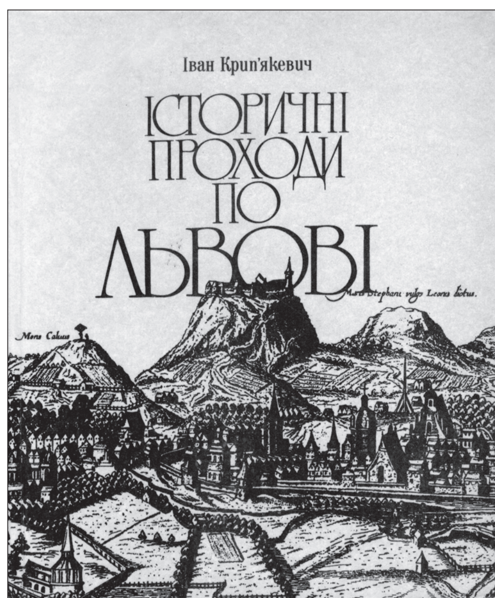
ПО ЛЬВОВІ

(З багатьома ілюстраціями)

НАКЛАДОМ ТОВАРИСТВА „ПРОСВІТА“ У ЛЬВОВІ.

ЛЬВІВ, 1932.

Іл. 1. Титульний аркуш першого видання «Історичних проходів по Львові» І. Крип'якевича (Львів, 1932)



Іл. 2. Обкладинка книги І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові» І. Крип'якевича (Львів, 1991)

визвольних змагань 1918—1919 рр. (Листопадовий зрив, українсько-польське військове протистояння). Путівник ряснiє маловідомими широкому загалові, але надзвичайно цікавими архівними історичними фактами (описи Старого Ринку, личаківського весілля, львівської флори, як-от славнозвісні клепарівські черехи, подробиці з історії окремих закладів науки, культури, сакральних споруд, міські бувальщини та анекдоти). Автор акцентував увагу на українських старожитностях, зокрема зупинився на побуті українського міщанства, членів Ставропігії та церковного братства, описав Успенську церкву й окремі кам'яниці вулиці Руської. Загалом, ця історико-краєзнавча праця знайомить читача із найцікавішими сторінками давнього минулого Львова, з найважливішими подіями, які відбувалися в місті протягом XIII—XIX ст. й першої третини XX ст.

За загальним визнанням, книга І. Крип'якевича стала найкращим українським провідником вулицями старовинного міста. Підтвердження цьому — прихильні рецензії відомих суспільно-культурних діячів свого часу. Знаний історик та літературний критик о. Теофіль Коструба (1907—1943) високо оцінив працю дослідника: «Історичні проходи по Львові» можна назвати зразковим українським «Baedeker'ом», що може служити й за історію, й за дуже цікаву лєктуру. Не лише може, але і справді служить. Читачі захоплені книжечкою — читають її, відкладаючи романи й інші оповідання… Треба бути щиро вдячними авторові й товариству «Просвіта», що подарували суспільності таку гарну книжку» [3, с. 416]. З ним погоджується й мистецтвознавець Микола Голубець: «Ця 166-сторінкова, на доброму папері видрукована і 59-ма ілюстраціями прикрашена книжка може зовсім добре сповнити завдання солідного підручника для тих, що бажають точніше познакомитися з історією та сучасним виглядом міста Львова і його найближчих околиць. Автор створив цікавий тип науково обоснованого, глибокого змістом, але при цьому і до практичних цілей пригожого провідника по нашому місті» [1, с. II]. Отже, за визнанням сучасників, провідник І. Крип'якевича посів помітне місце в культурно-історичному дискурсі 30-х рр. XX ст.

За спогадами відомого львівського мистецтвознавця Андрія Дороша, під час хрущовської відлиги (1956—1964 рр.) в академіка Івана Крип'якевича, який мав величезний педагогічний досвід і усвідомлював потребу виховання патріотично налаштованого громадянина вже зі шкільної лави, зародилася ідея перевидати «Історичні проходи по Львові». Для реалізації цього задуму необхідно було підготувати нові ілюстрації відповідно до певних текстових змін у путівнику, що диктувалися вимогами часу. До фіксації фотооб'єктів був залучений Юліан Дорош (1909—

1982), в минулому відомий фотомитець, засновник УФОТО, а наприкінці 50-х рр. штатний фотограф Інституту суспільних наук та його син-школяр Андрій, що допомагав батькові [2, с. 650—651]. Проте намірам автора (зважаючи на поважний вік та несприятливі суспільно-політичні обставини другої половини 60-х рр. XX ст.) не судилося збутися.

Та все ж книга отримала друге життя 1991 р., коли увінчалися успіхом кількарічні зусилля науковців Інституту суспільних наук Ярослава Ісаєвича (передмова) і Богдана Якимовича (коментарі) та сина академіка Романа Крип'якевича (фотоілюстрації) щодо її перевидання у львівському видавництві «Каменяр» (іл. 2) [5]. Як підкреслив упорядник тексту й приміток Богдан Якимович, «готуючи до друку одну з найкращих книжок про наше місто — путівник видатного українського історика І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові», ми прагнули максимально зберегти авторський текст. Вважаємо, що при надто скрупульозному редагуванні книжка втратила б той неповторний колорит, який робить її такою цікавою і захоплюючою. Виходили також із засад, що історико-краєзнавчі нариси І. Крип'якевича є водночас пам'яткою української мови Галичини 20—30-х рр. XX ст.». Отже, путівник має цінність не тільки як історико-бібліографічне джерело, але й як зразок літературної мови у Галичині зазначеного історичного періоду. Перевидання 1991 р. звірено його упорядником із текстом 1932 р., вдосконалено допоміжний науковий апарат (додано словничок давніх назв львівських вулиць та їх сучасних відповідників), а у примітках подано короткі біографічні відомості про історичних осіб, дані про товариства та організації, вказано сучасну конфесійну приналежність храмів, зміни в характері використання пам'яток, долучено новий ілюстративний матеріал.

У 2007 та 2009 рр. «Історичні проходи по Львові» І. Крип'якевича, засвідчуючи свою непересічну історичну та культурну вартість, актуальність, тривання у часі та просторі, витримали третю (іл. 3) [6] й четверту [7] переедиції у видавництві «Апріорі». Упорядник текстової частини Богдан Якимович підготував особовий вказівник й вказівник вулиць та географічних назв. Видання збагачено сучасними світлинами історичних пам'яток, зафіксованих свого часу її автором, які виконали О. Мазуренко, Ю. Николишин, О. Головацький, А. Кісь. Провідник Львовом пера відомого вітчизняного історика, зустрівши свою 80-ту весну, залишається молодим, цікавим, натхненним любов'ю до рідного міста, затребуваним нашим часом і сучасними читачами, які знайдуть у ньому немало корисної духовної поживи.

Іл. 3. Обкладинка книги І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові» І. Крип'якевича (Львів, 2007)

1. [*Голубець Микола*]. Книжка про Львів / М. Г. // Література. Мистецтво. Наука. Безплатний додаток до «Мети». — Львів, 1932. — Чис. 24 (26 черв.). — С. II—III. — (Рец. на кн.: Крипякевич І. Історичні проходи по Львові / І. Крипякевич. — Львів, 1932. — 165 с.).
2. *Дорош А*. У проходах за світлинами / Андрій Дорош // Іван Крип'якевич у родинній традиції, науці, суспільстві : зб. наук. праць / упоряд. Ф. Стеблій. — Львів, 2001. — С. 650—654.
3. *Кострува Т*. [Рецензія] / Теофіль Коструба // Записки Чину Святого Василія Великого. — Жовква, 1935. — Т. 6. — Чис. 1/2. — С. 416—418. — (Рец. на кн.: Крипякевич І. Історичні проходи по Львові / І. Крипякевич. — Львів, 1932. — 165 с.).
4. *Крипякевич І*. Історичні проходи по Львові : [путівник] / Іван Крипякевич. — Львів, 1932. — 165 с.
5. *Крип'якевич І*. Історичні проходи по Львові : [путівник] / Іван Крип'якевич. — Львів : Каменяр, 1991. — 167 с.
6. *Крип'якевич І*. Історичні проходи по Львову : книга-путівник / Іван Крип'якевич ; передм. Ярослава Ісаєвича ; упоряд. Богдан Якимович ; фото : Олександра Мазуренка, Юрія Николишина, Олега Головацького, Андрія Кіся ; 3-тє вид. — Львів : Апріорі, 2007. — 115 с.

7. *Крип'якевич І.* Історичні проходи по Львову : книга-путівник / Іван Крип'якевич ; 4-те вид. — Львів : Апріорі, 2009. — 116 с. : іл.
8. Нові книжки й журнали // Діло. — Львів, 1932. — Р. 53. — Чис. 103 (13 трав.). — С. 6. — (Без підп.).
9. *Середа О.* До генези історичних проходів по Львові І. Крип'якевича / Остап Середа // Іван Крип'якевич у родинній традиції, науці, суспільстві : зб. наук. праць / упоряд. Ф. Стеблій. — Львів, 2001. — С. 731—732.

Додаток

Вибрана бібліографія.
Окремі видання:

1. **Крипякевич І.** Історичні проходи по Львові: (з багатьома ілюстраціями): [путівник] / Іван Крипякевич [обкл. худ. Івана Іванця]. — Львів : Накладом т-ва «Просвіта», 1932. — 165 с. : [59] іл. — (Видання т-ва «Просвіта» ; Чис. 771).
2. **Крип'якевич І.** Історичні проходи по Львові: [путівник] / Іван Крип'якевич ; упоряд. і прим. Богдана Якимовича ; передм. Ярослава Ісаєвича ; упоряд. ілюстративного матеріалу Романа Крип'якевича. — [2-ге вид.]. — Львів : Каменяр, 1991. — 167 с. : [92] іл.
3. **Крип'якевич І.** Історичні проходи по Львову : книга-путівник / Іван Крип'якевич ; передм. Ярослава Ісаєвича ; упоряд. Богдан Якимович ; фото : Олександра Мазуренка, Юрія Николишина, Олега Головацького, Андрія Кіся. — [3-тє вид.]. — Львів : Апріорі, 2007. — 115 с. : іл.
4. **Крип'якевич І.** Історичні проходи по Львову : книга-путівник / *Іван Крип'якевич*. — [4-те вид.]. — Львів : Апріорі, 2009. — 116 с. : іл.

Рецензії та відгуки на видання:

1932

5. **[Голубець Микола].** Книжка про Львів / *М. Г.* // Література. Мистецтво. Наука. Безплатний додаток до «Мети». — Львів, 1932. — Чис. 24 (26 черв.). — С. ІІ—ІІІ. — (Рец. на кн. : Крипякевич І. Історичні проходи по Львові / І. Крипякевич. — Львів, 1932. — 165 с.

1935

6. **Коструба Т.** [Рецензія] / Теофіль Коструба // Записки Чину Святого Василія Великого. — Жовква, 1935. — Т. 6. — Чис. 1/2. — С. 416—418. — (Рец. на кн. : Крипякевич І. Історичні проходи по Львові) / *І. Крипякевич*. — Львів, 1932. — 165 с.

1991

7. **Суходуб З.** Сторінки історії міста Лева / Зіновій Суходуб // Молода Галичина. — Львів, 1991. — № 73 (20 черв.). — С. 3. — (Відгук на кн.: Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові) [путівник] / *І. Крип'якевич*. — Львів, 1991. — 167 с.

Література про путівник та покликання на нього:

1932

8. **Нові** книжки й журнали // Діло. — Львів, 1932. — Р. 53. — Чис. 103 (13 трав.). — С. 6. — (Без підп.). Повідомлення про вихід книги І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові».

1933

9. **Звідомлення** з діяльности товариства «Просвіта» за час від 1-го липня 1931 до 30-го червня 1933. — Львів : Накладом т-ва «Просвіта», 1933. — 40 с. — (Видання т-ва «Просвіта» ; Чис. 793).
С. 8: За останній звітний період вийшла друком книга Івана Крипякевича «Історичні проходи по Львові» (1932), накладом 2 тис. примірників.

1938

10. **Charewiczowa Ł.** Historiografia i miłośnictwo Lwowa. Z 52 ilustracjami w tekście / Łucja Charewiczowa. — Lwów : Nakł. Towarzystwa miłośników przeszłości Lwowa, 1938. — 291 s. : 52 il. — (Biblioteka Lwowska ; T. 37).
С. 180: Згадка про відомого історика, популяризатора історії Львова І. Крип'якевича та його путівник «Історичні проходи по Львові» (1932).

1955

11. **Шах С.** Львів — місто моеї молодости (Спомин присвячений Тіням забутих Львов'ян) / Степан Шах. — Мюнхен : Вид-во «Християнський Голос», 1955. — Ч. 1/2. — 270 с. : іл. — (Відбитка з мюнхенського тижневика «Християнський Голос»).
С. 22: Посилання на кн.: Крипякевич І. Історичні проходи по Львові». — Львів, 1932.
С. 41: Крайовий візитатор українських гімназій Іван Копач висловив думку на засіданні Товариства приятелів Львова (1921) щодо необхідності написання наукового видання українського «Провідника по Львові».
С. 76: С. Шах вважав найкращими із «Провідників по Львову» наступні видання: «Історичні проходи по Львові» І. Крипякевича (1932) та «Ілюстрований путівник по Львову» (1936), виданий львівським відділенням польського туристичного бюро «Орбіс» з історичним вступом О. Чоловського «Минувшина Львова».

1983

12. **Magosci P.R.** Galicia: A Historical Surwey and Bibliographic Guide / Paul Robert Magosci. — Toronto ; Buffalo ; London, 1983. — 299 s.
S. 42: Посилання на кн.: Крипякевич І. Історичні проходи по Львові. — Львів, 1932.

1990

13. **Charewiczowa Ł.** Historiografia i miłośnictwo Lwowa / *Łucja Charewiczowa*. — Warszawa : Polski dom wydawniczy, 1990. — 291 s. : 52 il. — (Reprint [Lwów, 1938]).
Див. № 10.

1991

14. Ісаєвич Я. Видатний історик Львова : [передмова] / Ярослав Ісаєвич // Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові: [путівник]. — Львів : Каменяр, 1991. — С. 4—9.
С. 4: В кінці XIX — на початку XX ст. починають з'являтися оглядові нариси й наукові праці з історії міста, а також путівники.

15. Якимович Б. Від упорядника / Богдан Якимович // Там само. — С. 10.
Розповідь про підготовку до друку видання «Історичні проходи по Львові» І. Крип'якевича як пам'ятки української мови Галичини 20—30-х рр. XX ст.

1995

16. Шишка О. Іван Крип'якевич — видатний історик Львова / *Олександр Шишка* // Галицька Брама. — 1994/1995. — № 4. — С. 2.
Про путівник І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові».

17. Серкіз Я. Історичне краєзнавство : навчально-методичний посібник / Ярослав Серкіз. — Львів : Львівський обл. науково-метод. ін-т освіти, 1995. — 96 с. — (Серія «Б-ка вчителя історії»).
С. 14: У 1932 р. вийшов путівник «Історичні проходи по Львові» І. Крип'якевича.

1997

18. Дорош Ю. Підзамчем і Папарівкою з академіком І.П. Крип'якевичем / Юліан Дорош // Галицька Брама. — 1997. — № 3. — С. 12.
Спомин мистецтвознавця Ю. Дороша про задум І. Крип'якевича наприкінці 50-х рр. XX ст. перевидати «Історичні проходи по Львові».

1999

19. Шишка О. Путівники, довідники, адресні книги: до історії путівників Львова / Олександр Шишка // Галицька Брама. — 1999. — № 11/12. — С. 2—4.
С. 3—4: Про путівник І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові».

2000

20. Шишка О. Наше місто — Львів : посібник з курсу «Львовознавство» / Олександр Шишка. — Львів : Центр Європи, 2000. — Ч. 1. — 192 с. : іл.
С. 160: Наведено цитату з книги І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові» (1991).

2001

21. Дорош А. У проходах за світлинами / Андрій Дорош // Іван Крип'якевич у родинній традиції, науці, суспільстві / упоряд. Феодосій Стеблій ; відп. ред. Ярослав Ісаєвич. — Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 2001. — С. 650—654.
С. 650: За спогадами відомого львівського мистецтвознавця Андрія Дороша, під час хрущовської відлиги 1956—1964 рр. в Івана Крип'якевича зародилася ідея перевидати «Історичні проходи по Львові». Для реалізації цього задуму необхідно було підготувати нові ілюстрації. До фіксації фотооб'єктів був залучений Юліан Дорош, в минулому відомий фотомитець, та його син-школяр Андрій.

22. Ісаєвич Я. Іван Крип'якевич — історик і організатор наукового життя / Ярослав Ісаєвич // Там само. — С. 7—15.
С. 10: Захоплюючі нариси про вулиці й будівлі Львова, які були зібрані у чарівній і дуже змістовній, дотепер ніким з популяризаторів Львова не перевершеній книжці «Історичні проходи по Львові» (1932).

23. Крип'якевич Р. Іван Крип'якевич — популяризатор історії України / Роман Крип'якевич // Там само. — С. 877—878.
С. 874: З великим зацікавленням були сприйняті громадськістю перевидання праць І. Крип'якевича «Богдан Хмельницький» (1990) та «Історичні проходи по Львові» (1991), які були розкуплені за лічені години.

24. Лубківський Р. Оборонець пам'яті нашої / Роман Лубківський // Там само. — С. 928—931.
С. 928: Згадка про путівник І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові» (1932).

25. Сварник І. Особистий фонд Івана Крип'якевича у ЦДІА України у Львові / *Іван Сварник* // Там само. — С. 896—898.
С. 896: Завдяки стараннями Р. Крип'якевича з'явилося друком друге видання путівника І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові» (1991).

26. Якимович Б. До історії видань творів Івана Крип'якевича на початку 90-х років XX ст.: (спогад-есей упорядника) / Богдан Якимович // Там само. — С. 670—682.
С. 672: Р. Крип'якевич, Я. Ісаєвич та Б. Якимович в кінці 80-х рр. XX ст. були ініціаторами перевидання унікального і неповторного путівника «Історичні проходи по Львові» І. Крип'якевича (1932). До праці над її ілюструванням Роман Крип'якевич залучив свого товариша фотомитця Володимира Ольхом'яка.

2003

27. Костенко Т. Автор «Історичних проходів по Львову» знав усі куточки міста / Тетяна Костенко // Високий Замок. — Львів, 2003. — № 117 (25 черв.). — С. 5.
Роздуми про книгу І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові».

2004

28. Кошик Н. Українські книжкові та періодичні видання з краєзнавства і туристики 20—30-х рр. XX ст. у Львові: історіографічний аспект / Наталія Кошик // Записки ЛНБ ім. В. Стефаника: зб. наук. праць. — Львів, 2004. — Вип. 12. — С. 63—79.
С. 75: І. Крип'якевич — автор змістовної, неперевершеної книжки «Історичні проходи по Львові» (1932).

2005

29. Ковальчук Х. Особливості архітектури Львова наприкінці XVIII — першої половини XIX століття / Христина Ковальчук. — Львів : Ліга-Прес, 2005. — 220 с.

С. 11: Посилання на кн.: Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові. — Львів, 1991.

30. Содомора А. Дослухаючись до Львова: [передмова] / Андрій Содомора // Наодинці зі Львовом: поетичні проходи / Андрій Содомора. — Львів : Літопис, 2005. — С. 5—6.
С. 6: Згадка про «Історичні проходи по Львові» І. Крип'якевича.

2006

31. Дем'янчук Г.С. Українське краєзнавство: сторінки історії / Григорій Семенович Дем'янчук, Анатолій Григорович Дем'янчук, Богдан Григорович Дем'янчук. — К. : Просвіта, 2006. — 296 с.
С. 203: Згадка про книгу І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові» (1932).

32. Долинська М. Історична топографія Львова XIV—XIX ст. / Мар'яна Долинська ; НУ «Львівська політехніка», 2006. — 356 с.
С. 25, 55, 72, 173, 182, 213: Посилання на кн.: Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові. — Львів, 1991.

33. Історія Львова: у 3 т. / редкол. : Ярослав Ісаєвич, Микола Литвин, Феодосій Стеблій ; НАНУ, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. — Львів : Центр Європи, 2006. — Т. 1 : 1256—1772. — 296 с.
С. 17: Згадка про путівник І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові» (видання 1932, 1991).

34. Петранівський В.Л. Туристичне краєзнавство: навч. посібник / Василь Львович Петранівський, Михайло Йосипович Рутинський / за ред. Ф.Д. Заставного. — К. : Знання, 2006. — 575 с.
С. 45: У 30-х рр. XX ст. почали з'являтися перші українські путівники краєм, зокрема «Історичні проходи по Львові» І. Крип'якевича (1932), «Долиною Опору і Стрия» Є. Пеленського (1933) та ін.

35. Шах С. Львів — місто моєї молодости. Спомин присвячений Тіням забутих Львов'ян / Степан Шах ; передм. Івана Гречка ; Клюб української греко-католицької інтеліґенції. — Львів : Друкарські куншти, 2006. — Ч. 1/2. — 207 с. : іл.
С. 23: Посилання на кн.: І. Крип'якевич. Історичні проходи по Львові. — Львів, 1932.
С. 38: Крайовий візитатор українських гімназій Іван Копач висловив думку на засіданні «Товариства приятелів Львова» (1921) щодо необхідності написання наукового видання українського «Провідника по Львові».
С. 64: С. Шах вважав найкращими із «Провідників по Львові» наступні видання: «Історичні проходи по Львові» І. Крип'якевича (1932) та «Ілюстрований путівник по Львову» (1936), виданий львівським відділенням польського туристичного бюро «Орбіс» з історичним вступом О. Чоловського «Минувшина Львова».

2007

36. Дашкевич Я. Іван Крип'якевич — історик України / Ярослав Дашкевич // Постаті : нариси про діячів історії, політики, культури / Ярослав Дашкевич. — 2-ге вид., виправл. і допов. — Львів, 2007. — С. 472—487.
С. 476: Згадка про класичний путівник І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові» (1932).

37. Костенко Т. Автор «Історичних проходів по Львові» знав усі куточки міста / Тетяна Костенко // Наш Львів : альманах / упоряд. і ред. Богдан Гордасевич. — Львів : Апріорі, 2007. — Т. 1. — С. 16—17.
Про книгу І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові».

38. Нагорна Т. Ярослав Ісаєвич: Львову потрібна потужна ілюзія / *Тетяна Нагорна* // Дзеркало тижня. — К., 2007. — № 25 (30 черв.).
Усім, хто цікавиться Львовом, із захопленням читають перевидані нещодавно праці «Сучасний Львів» О. Степанів та «Історичні проходи по Львові» І. Крип'якевича.

39. Сулим Б. Феномен Крайової виставки в Галичині 1894 року / *Борис Сулим*. — Львів : Поллі, 2007. — 208 с. : іл.
С. 3, 4, 7, 9, 29, 134: Посилання на кн.: Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові. — Львів, 1991.

2008

40. Мицкан Б. Туризм та краєзнавство на Галичині (кінець XIX — перша половина XX ст.) / Богдан Мицкан, Ярослав Луцький, Володимир Мицкан // Szkice z dziejów turystyki w Polsce (1887—2007) / pod red.: Stanisława Zaborniaka, Pawła Króla. — Rzeszów : Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2008. — S. 164—170.
С. 169: Посилання на кн.: Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові. — Львів, 1991.

41. Петранівський В.Л. Туристичне краєзнавство: навч. посібник / Василь Львович Петранівський, Михайло Йосипович Рутинський / за ред. Ф.Д. Заставного. — 2-ге вид., виправл. — К. : Знання, 2008. — 575 с.
С. 45: У 30-х рр. XX ст. почали з'являтися перші путівники краєм, зокрема «Історичні проходи по Львові» І. Крип'якевича (1932), «Долиною Опору і Стрия» Є. Пеленського (1933).

42. Понад кордонами: модерна українська книжкова графіка / упоряд. Мирослава Мудрак за участю Олени Павлової. — К. : Критика, 2008. — 175 с. : іл.
С. 73: Художник Іван Іванець (1893—1946) виконав обкладинку до книги І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові» (1932).

43. Устименко Л.М. Історія туризму: навч. посібник / Леся Миколаївна Устименко, Ілля Юрійович Афанасьєв. — 2-ге вид., переробл. та допов. — К. : Альтерпрес, 2008. — 354 с.
С. 176: Згадка про «Історичні проходи по Львові» І. Крип'якевича (1932).

44. Шишка О. Історіографія Львова / Олександр Шишка // Енциклопедія Львова / за ред. А. Козицького. — Львів : Літопис, 2008. — Т. 2. — С. 577—585.
С. 585: Згадка про путівник І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові».

2009

45. Хобзей Н. Лексикон львівський : поважно і на жарт / Наталя Хобзей, Ксенія Сімович, Тетяна Ястремська, Ганна Дидик-Меуш ; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. — Львів, 2009. — 672 с. — (Серія «Діалектологічна скриня»).
У дослідженні використано цитати із книги І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові» (1932) для ілюстрації словникових гасел.

2010

46. Клименко Н. Історико-краєзнавча спадщина Івана Крип'якевича / Нінель Клименко // Краєзнавство. — К., 2010. — № 1/2. — С. 157—164.
С. 160: У статті наголошується, що сьогодні неабияку цінність має для сучасників путівник І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові» (1932).

47. Мельник І. Довкола Високого Замку шляхами й вулицями Жовківського передмістя та північних околиць міста Львова: урбаністичні есе / Ігор Мельник. — Львів : Апріорі, 2010. — 288 с. : 500 іл. — (Серія «Львівські вулиці і кам'яниці»).
С. 187: Наведено цитату з книги І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові» (1991).

48. Сварник І. Іван Крип'якевич / Іван Сварник // Енциклопедія Львова / за ред. А. Козицького. — Львів, 2010. — Т. 3. — С. 620—621.
С. 621: І. Крип'якевич присвятив історії Львова путівник «Історичні проходи по Львові» (1932).

2011

49. Вілланова А. Салернський кодекс здоров'я / Арнольд де Вілланова; пер. з лат. Андрія Содомори. — Львів : Медицина і право, 2011. — 64 с.
С. 13: Згадка про «Історичні проходи по Львові» І. Крип'якевича.

50. Дубик Ю. Цитадельна гора у Львові. Етапи трансформації історико-архітектурного та ландшафтного середовища / Юрій Дубик, Тарас Пiняжко // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». — Львів, 2011. — Чис. 19. — С. 133—152.
С. 137: Посилання на кн.: Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові. — Львів, 1991.

51. Кіселичник В.П. Львівське міське право (друга половина XIII — початок XX ст.): монографія / Василь Петрович Кіселичник ; Львівський держ. ун-т внутрішніх справ. — Львів, 2011. — 472 с.
С. 20: Посилання на кн.: Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові. — Львів, 1991.

52. Литвин Т. Наукові розвідки Івана Крип'якевича про Івана Федорова / Тамара Литвин // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника: зб. наук. праць / ЛННБ України ім. В. Стефаника НАНУ. — Львів, 2011. — Вип. 3 (19). — С. 531—556.
С. 532: Посилання на кн.: Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові. — Львів, 1932.

53. Мовна М. Путівники Львовом міжвоєнного періоду (1919—1939): сучасна історична візія / Маріанна Мовна // Народознавчі зошити. — Львів, 2011. — № 1. — С. 155—167.
С. 161—162: Про книгу І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові» (1932).

54. Сварник І. Печатки та герб Львова / Іван Сварник // Леви Львова : архітектурно-культурологічне дослідження / Юрій Гайда. — Львів, 2011. — С. 299—305.
С. 300: Посилання на кн.: Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові. — Львів, 1991.

55. **Харчишин О.** Український пісенний фольклор в етнокультурі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя / Ольга Харчишин ; Ін-т народознавства НАНУ. — Львів, 2011. — 367 с. : іл.
С. 28, 48, 62, 74, 95, 107: Посилання на кн.: Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові. — Львів, 1991.

2012

56. **Клапчук В.М.** Туризм і курортне господарство Галичини / Володимир Михайлович Клапчук ; Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника ; Ін-т туризму ; Науково-дослідний центр розвитку туризму ім. Миколи Шкрібляка. — Івано-Франківськ : Фоліант, 2012. — 224 с. : іл.
С. 191: Згадка про «Історичні проходи по Львові» І. Крип'якевича (1932).

Marianna Movna

I.KRYPYAKEVYCH' GUIDEBOOK ON HISTORICAL PROMENADES ALONG LVIV IS 80 YEARS WITH ITS READERS

The article brings short look on predispositions for writing of the book with special attention to its structure and factual contents; an attempt has been made to comprehend the place of guidebook in public and historical context of 1930s and that of nowadays.

Keywords: I. Kryрiakevych, Lviv, guidebook, history.

Марианна Мовна

«ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОГУЛКИ ПО ЛЬВОВУ» И. КРИПЬЯКЕВИЧА: 80 ЛЕТ СУЩЕСТВОВАНИЯ

В статье кратко затронута предистория создания книги, обращено внимание на её структуру и фактологическую наполненность, осмыслено место путеводителя в общественно-историческом контексте 1930-х гг. и в современности.

Ключевые слова: И. Крипьякевич, Львов, путеводитель, история.

Олена СМОЛЯР

НЕОРДИНАРНІСТЬ СТИЛЮ «НЕОМОДЕРН» У СТВОРЕННІ ДИЗАЙНЕРСЬКИХ ІНТЕР'ЄРНИХ ОБ'ЄКТІВ УКРАЇНИ
XXI століття

У статті висвітлюється неординарність стилю «неомодерн» у створенні дизайнерських інтер'єрних об'єктів України XXI століття.

Ключові слова: стиль неомодерн, дизайн інтер'єру, колористичне рішення, композиція, пластичність форм, мистецтво сучасності

Надзвичайно актуальним щодо дизайну та мистецтва України на сьогодні є створення та відновлення стилів у концептуальних напрямах та моделях новітньої архітектури та інтер'єрів. Поглинаючи історичні стилі, XXI століття диктує сучасному світу новітні пропозиції та засади творчих підходів, на яких базується дизайн з новими поглядами «нео». Проблема, яка торкається інтер'єрних об'єктів України (готелів, ресторанів, кінотеатрів та ін.) є не вирішеною та недосконалою. Розкриваючи в статті новітні погляди щодо стилю «неомодерн» України, хочеться внести мистецьке бачення стилю та принципи формування інтер'єрних об'єктів з сучасністю українського модерну.

Останнім часом в Україні та в інших країнах з'явилися ґрунтовні наукові праці щодо окремих аспектів стилю модерн та «неомодерн», і про його мистецькі характеристики: Д. Міллер, Ю. Івашко, Г. Колчанова, Л. Лукьянова, О. Новікова, Д. Сарабьянов, Н. Софієва, У. Харді, Г. Фар-Беккер та ін. Ці та інші дослідники визначили й доповнили висновки, зроблені раніше ними ж або їхными попередниками. Рівень досліджень в цьому напрямку не можна вважати достатньо вивченим у сфері дизайнерського сучасного мистецтва.

Ексклюзивний стиль неомодерн виник на рубежі XIX—XX ст. як противага мінімалізму. Це — проста вишуканість та безмежність форм і матеріалів, але здебільшого, відсутність зайвих прикрас і орнаментів (Іл. 1). Стиль неомодерн в архітектурі і дизайні приміщень — це не зовсім зречення від реальності, але, безумовно, стрімління в майбутнє [5].

Виникнувши у кінці 50-х років криза функціоналізму інтернаціонального стилю була, певною мірою, передчасною і недостатньо обґрунтованою. Її формотворний і композиційний потенціал залишився далеко не вичерпаним, а в частині старанності аналізу і суворості обліку функціональних вимог при проектуванні було збережено переваги перед постмодерном.

У зв'язку з цим зовсім не випадково у кінці 70-х рр. цікавість до модернізму відроджується, а у 80-ті він знову виходить на арену світової архітектури під ім'ям неомодерн. Зберігаючи достоїнства модернізму, неомодерн звільняється від ряду недоліків останнього. Твори неомодерну не входять в традиційні рамки сучасного руху протистояння з середовищем, а продумано і органічно вписуються в контекст забудови та інтер'єрів [3].

Іл. 1. Готельний номер в стилі неомодерн

Ортогональні форми зберігаються. Менш аскетичний неомодерн у виборі колірної палітри — це не завжди «біла архітектура», застосовувалися й інші колірні гамми, хоча майстри неомодерну зберігали відданість білому кольору, білий колір втілює символ безперервності розвитку. Часто саме в неомодерні зводяться величезні елегантні громадські будівлі в центрах мегаполісів.

Розвиток неомодерну відбувається на тлі широкої публіки і частини професіоналів в цьому привабливість постмодернізму.

Вирішальне значення для формування неомодерну зіграв початок 70-х років проникнення на захід інформації про архітектуру радянського авангарду 20-х років, яке привело десятиліттям пізніше до серйозного захоплення його образами та ідеями, іноді і до прямих запозичень [6].

Інтер'єрні об'єкти в стилі неомодерн України загалом та зокрема міста Києва мають барвисті варіанти чудових інтер'єрів готельно-ресторанних комплексів, кафе, ресторанів, клубів та інших громадських закладів (Іл. 2). Цікавим є те, що в таких інтер'єрах є українські традиційні кольори та орнаментальні натяки на стилізацію українського неомодерну.

Відрізнившись від прикрашеного модернізму і виключаючи непотрібні надмірності, стиль неомодерн стає цілком самостійним в дизайні інтер'єру Європи ще в минулому столітті, та в XXI ст. відкривається неомодерн і для України. Він позбавлений складних деталей, оскільки є протистоянням мистецтву, складним текстурам. Архітектура цього абстрактного стилю — здебільшого архітектура офісних будівель, готелів, банків, а дизайн інтер'єрів в стилі неомодерн став незамінним у будинках художників, музикантів або просто людей-романтиків, які заходять до громадських закладів шедеврального оздоблення (готелі, кафе, ресторани, театри, кінотеатри та ін). Пастельні тони і суворі контрасти стилю неомодерн створюють враження легкості, вони прості і складні одночасно (Іл. 3). Це враження створюється більшою мірою завдяки поєднанню матеріалів, які використовуються в інтер'єрі, — це крихке скло, глянсуватий метал і благородне темне дерево.

Насправді обмежень у стилі неомодерн значно менше, ніж можливостей. Головна відмінна риса сти-

Іл. 2. Ексклюзивний дизайн екстер'єру та інтер'єрів готелю в стилі неомодерн (Україна)

лю неомодерн — необмежена гра форм. Вони тут різноманітні не лише в архітектурі кімнати, стелі і стінах, але і в самих найдрібніших деталях. Кругле диван-ліжко, гвинтові сходи, величезна скляна ваза химерної форми, що стоїть на підлозі, металевий круглий стіл у вигляді годинника — звичайні атрибути в стилі неомодерн. Предмети не стандартні, вони часто нагадують зовсім інші речі, і спотворені до такої міри, що іноді не можна здогадатися, для чого вони призначені [1, с. 7].

Сьогодні сучасні матеріали все частіше дають змогу використовувати в стилі неомодерн ретро-деталі, наприклад, грамотно й зі смаком розставлені по скляних поличках чорно-білі фотографії, і навіть тематичні принти на стінах.

Стиль неомодерн в квартирі або будинку буде деякою мірою символом розкоші. Не дивлячись на те, що, схиляючись до неомодерну, людина, безумовно, крокує в ногу з часом, в такому авангардному і абстрактному рішенні дизайну залишаються помітними відгомони попереднього модернізму. Стиль неомодерн не обмежується в призначенні тільки для жител, він може зробити кімнату як місцем для відпочинку і нескінченних фантазій, так і для зосередженої офісної роботи.

В інтер'єрі неомодерн панує святкова театральність, фантазія вирує на кожному кроці. Незвично поєднуються різні матеріали. Прекрасно грають свою роль ковані меблі: ширми, столики, підставки для кольорів, витончені металеві каркаси ліжок, радіаторні грати, прикрашені декоративними елементам. Кування шикарно поєднується з різним текстилем — оксамитом, плюшем, атласом з набивним малюнком, парчею і шовком.

Колірне рішення інтер'єру достатньо гармонійне — ніжно-фіолетовий і бордовий, білосніжний, насичений зелений. Але головними фаворитами колірної гамми неомодерн є величний червоний і класичний чорний. Ці кольори відмінно поєднуються, створюючи соковитий, насичений простір [9; 10].

Предмети інтер'єру здаються нереалістичними — неповторні зігнуті форми, кольори, що плавно перетікають один в одного. Родзинкою усього дизайну інтер'єру стають сходи — вони можуть бути гвинтовими, струмуючими вниз із заокругленими формами сходин або виконані у вигляді майстерного кування.

Іл. 3. Колірне: українське з чорно-білим вирішення інтер'єру — неомодерн

У неомодерністичному інтер'єрі дверні отвори, віконні рами і навіть ванни і раковини виконані у вигляді химерних форм (зазвичай переважають плавні, але в теж час неправильні округлі рішення). Необхідний елемент обстановки — незвичайні дзеркала. Вони можуть розміщуватися на підставці, на столі або просто на підлозі. Свою нішу в неомодерні знаходить і скульптура, тільки не античних традицій, а сучасного мистецтва. Світлове рішення в неомодерні підноситься у вигляді фантастичних світильників неймовірних контурів і забарвлень [8].

У такому інтер'єрі диван може нагадувати морську раковину, а стілець — яйце. Кожна дрібниця, будь-яка деталь має бути на своєму місці, інакше інтер'єр втратить свою чарівність, тому тільки своїми силами прибічники модерну для «нео» впоратися зможуть за допомогою підбирання необхідних аксесуарів, розставляння акцентів, модернізувавши простір і перетворивши будинок на справжню мрію.

Неомодерн Європи та Києва характеризується чуттєвістю, фантазією, незвичайною сумішшю раціонального інтелекту і фантастичних бажань. Яскрава риса модерну для «нео» — акцент на інтер'єри неповторного Срібного століття. Замість вітражів мистецтвознавці та дизайнери перейшли на дзеркальне скло, роль майоліки грає керамічна плитка, виконана під замовлення. Цей стиль романтичний, легкий для сприйняття людей, яким не чужі мрії і казки. Приміщення здається живим, грає з відвідувачами такого інтер'єру, закликає вступити у свою гру і насолодитися вишуканою естетикою свого творця [2].

Модерн «нео» огортає інтер'єри сучасного XXI ст. в легкий серпанок таємниці. Він навряд чи підійде прагматичній і раціональній людині з похмурим настроєм. Такий інтер'єр вимагає романтичної душі, легкого серця і грайливої натури, що прагне до природного поєднання пластичних форм, гармонійного колористичного поєднання з невеликими орнаментальними творіннями індивідуального створення конкресного проектного завдання (Іл. 4, 5).

Дуже популярними як в Україні, так і по світу загалом є ресторанні та готельно-ресторанні комплекси. Створення українського неомодерну в нашій країні є справою цікавою та захоплюючою. У ресторанах та вестибюльних приміщеннях стиль неомодерн — це справжнє мистецтво. Головне завдання створення

Іл. 4, 5. Створення дизайну вітальні в стилі неомодерн (Польща)

ресторану в стилі неомодерн — це при збільшенні простору в ньому створити усі необхідні зручності з основних матеріалів. Стиль неомодерн — це прагнення до європейських стандартів, зручностей, прагнення до модної простоти і елегантності. Типовий атрибут більшості таких інтер'єрів — обідній стіл із скла або металу. Не варто переобтяжувати столик різними сувенірами або посудом: стиль неомодерн обмежує залу ресторану зайвими прикрасами. Що стосується інших меблів, вони можуть бути з природнього дерева або зі шкіри. Більшість науковців цього стилю віддають перевагу саме темному дереву, щоб створити контраст навколишньої прозорості і ясності [2].

Для створення ефектної стелі в стилі неомодерн найвдаліший варіант — використання гіпсокартону, що дає змогу створювати цілі конструкції химерних форм і полегшує вирішення питання про розміщення штучних джерел світла. Лампи, світильники: невеликі, мініатюрні, а то і зовсім заховані, забезпечують мерехтіння скла і блиск металу, що підкреслює сучасний шарм.

Таке вирішення відрізняється особливою м'якістю форм і граней, тому про прямокутні тумби і мінімалістську строгу геометрію предметів слід забути.

Що стосується кольору ресторанних залів, то стиль неомодерн не відрізняється колірною гаммою, що пістрявить, він органічніший, спокійніший і простіший: окрім пастельних тонів присутні жіночний бордовий і лаконічний темно-синій, яскравий червоний і суворий чорний. Зараз у стилі неомодерн часто використовуються усе більш яскраві і навіть агресивні відтінки в його інтер'єрах, але все ж переважаючим кольором є класичний білий. В таких вирішеннях передбачається велика кількість світла: білими можуть бути як стіни і стелі, так і меблі. Стиль неомодерн має на увазі стіни, гладко покриті штукатуркою, іноді використовується ефект старої штукатурки, що відстає від стіни.

Вікна завішуються легким тюлем, або не завішуються зовсім. Вони мають різні форми, аж до круглих, що характерно для стилю неомодерн [4].

Підлога зазвичай покрита полірованим паркетом. Віддзеркалення предметів інтер'єру на підлозі і в склі створює відчуття паралельного, фантастичного світу, необмеженого простору і урочистості.

Висновки. Підводячи підсумки неординарного стилю «неомодерн» у створенні дизайнерських інтерєрних об'єктів України XXI ст., слід визначити такі особливості стилю:

- інтер'єр у стилі неомодерн є витвором мистецтва і кидає виклик усьому суспільству з його пра-

вилами, канонами і повсякденністю, де незвично поєднуються різні матеріали з урахування українського мистецтва;

- кольори плавно переходять один в одного, ніжно-фіолетовий і бордовий, білосніжний, насичений зелений. Головними фаворитами колірної гами є величний червоний і класичний чорний (сучасні кольори України). Ці кольори відмінно поєднуються, створюючи соковитий, насичений простір;
- ковані меблі: ширми, столики, витончені металеві каркаси ліжок, радіаторні грати, прикрашені декоративними елементам. Кування добре поєднується з різним текстилем — оксамитом, плюшем, атласом з набивним малюнком, парчею і шовком;
- предмети інтер'єру з неповторними зігнутими формами. Родзинкою усього дизайну інтер'єру стають сходи — вони можуть бути гвинтовими, струмуючими вниз із заокругленими формами східців або виконані у вигляді майстерного кування;
- дверні отвори, віконні рами і навіть ванни і раковини виконані у вигляді химерних форм (зазвичай переважають плавні, але в той же час неправильні округлі рішення);
- необхідний елемент — незвичайні дзеркала. Вони можуть розміщуватися на підставці, на столі або просто на підлозі;
- світлове вирішення підноситься у вигляді фантастичних світильників неймовірних контурів і забарвлень;
- вагоме місце знаходить в інтер'єрі скульптура сучасного мистецтва;
- меблі стилізуються під природні прототипи, що створюють характер стихій: вода, земля, повітря, сонце.

1. *Івашко Ю*. Будинки в стилі модерн / Ю. Івашко. — К. : Гопак, 2006. — 159 с.
2. *Івашко Ю*. Модерн Європи і Києва / Ю. Івашко. — К. : Гопак, 2007. — 96 с.
3. *Колчанова Г.И*. Интерьер современных гостиниц / Г.И. Колчанова. — М. : Стройиздат, 1971. — 128 с.
4. *Лукьянова Л.Г*. Интерьер гостиниц / Л.Г. Лукьянова. — К. : Высш. шк., 2001. — 158 с.
5. *Миллер Джудит*. Модерн / Джудит Миллер. — М. : Астрель, 2005. — 240 с.
6. *Новикова Е.Б*. Интерьер общественных зданий: Художественные проблемы / Е.Б. Новикова ; 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Стройиздат, 1991. — 368 с.
7. *Сарабьянов Д.В*. Модерн. История стиля / Д.В. Сарабьянов. — М. : Галарт, 2007. — 279 с.
8. *Софиева Н.В*. Дизайн интерьера. Стили, тенденции, материалы / Н.В. Софиева. — М. : Эксмо, 2012. — 656 с.
9. *Фар-Беккер Г*. Искусство модерна / Г. Фар-Беккер ; пер.с нем. — Köln, 2000. — 426 с.
10. *Харди Уильям*. Путивдитель по стилю ар нуво / У. Харди ; пер. с англ. — М. : Радуга, 1999. — 128 с.

Olena Smolar

ON UNORDINARY CHARACTER OF NEO-MODERN STYLING IN CREATION OF DESIGNERS' INTERIOR OBJECTS OF UKRAINE at the XXI c.

In the article some light has been thrown upon unordinary character of neo-modern styling in creation of designers' interior objects of Ukraine at the XXI c.

Keywords: neo-modern styling, interior design, colour solution, composition, plasticity of forms, art of present-day.

Олена Смоляр

НЕОРДИНАРНОСТЬ СТИЛЯ «НЕОМОДЕРН» В СОЗДАНИИ ДИЗАЙНЕРСКИХ ИНТЕРЬЕРНЫХ ОБЬЕКТОВ УКРАИНЫ XXI ст.

У статье освещается неординарность стиля «неомодерн» в создании дизайнерских интерьерных обьектов Украины XXI столетия.

Ключевые слова: стиль неомодерн, дизайн інтерьера, цветовое решение, композиция, пластичность форм, искусство современности.

Ярослав ТАРАС

АРХІТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНЕ ВИРІШЕННЯ ДАХІВ У МОЛДОВІ[1]

У статті розглядаються дахи молдавських хат, їх архітектурно-декоративне вирішення. Особлива увага приділяється декоративному вирішенню складових даху: гребеневим дошкам, бовдурам, причілкам, причелинам. Розглядається символіка в композиції причілків. Матеріал широко представлений графічною частиною.

Ключові слова: Молдова, дах, причілок, декор в архітектурі.

Молдавські народні зодчі даху приділяли велику увагу, в ньому бачили не тільки конструкцію, яка захищає мешканців від вітру, опромінення, атмосферних опадів (дощу, снігу), спеки, холоду і пороху, але й ту частину будинку, яка з невідомих часів була захистом від проникнення в нього злих духів (сатани, чорта, диявола) і злиднів. З цієї причини не тільки конструктивному рішенню, а й обереговому, пізніше декоративному оформленню даху приділялася велика увага. Він став своєрідним символом безпеки, — про це нагадує нам вислів «надійний дах над головою». Окрім того, дах виконує важливу мистецьку функцію — він є чи найвиразніший засіб архітектурного образу будівлі, в народній архітектурі є одним із маркерів регіональної архітектури та краєвиду всього довкілля. Регіональні кліматичні умови і наявні будівельні матеріали були визначальні для конструктивного виконання даху і покрівлі, зв'язок з довкіллям був домінантним чинником.

За багато століть були вироблені вимоги до їхнього вирішення. Ці вимоги стосувались форми даху, його пропорцій, силуету, зовнішнього вигляду. Так, для центральної частини Молдови сформувався єдиний схил і висота даху, незалежно від застосованих різних будівельних матеріалів для стін. Характерним для Молдови є шатровий дах висотою 2,5—2,8 м, з довжиною гребеня в 1,0—1,6 м. Покривали дах у північних районах очеретом, соломою, пізніше дранкою, гонтом і дахівкою. Висота даху визначалася кількістю опадів. У північних районах Молдови його нахил був значний, висота досягала 3,6 м. Очеретяне покриття виконується в техніці «під щітку» (ку шетка). У північних та центральних районах Молдови поширеним є чотирисхилий (вальмовий) шатровий і двосхилий (двоспадовий) дах.

У центральних районах Молдови над хатами споруджували чотирисхилі (вальмові) або напіввальмові з невеликим причілком та шатрові дахи. На півдні Молдови переважає двосхилий дах. При всьому різноманітті форм дахів для північних і центральних

[1] Публікація ґрунтується на польових дослідженнях автора, які проводилися в 1972—1986 рр. з метою написання монографії «Народна архітектура Молдови», видання якої не відбулося в 1992 р. через політичні обставини. Складовою цієї праці є також архівні та опубліковані матеріали дослідника молдавського декоративно-ужиткового мистецтва М. Лівшиця [5, с. 44]. Графічна частина виконана автором в 1987—1990 рр. під час його перебування в Алжирі.

районів Молдови характерний чотирисхилий дах з незначною довжиною гребеня. Ця форма даху найбільше відповідала естетичним вимогам молдавського народу і силуету житлового будинку, який створювався народними зодчими як закінчена споруда, де дах, галерея були елементами єдиного ансамблю, в якому узгоджені всі пропорції. Чотирисхилий дах належить до найстаріших споруд людства і асоціюється з найдавнішим житлом. Його форма не тільки виконує захисну функцію, а й надає будинкові презентативного вигляду.

Двосхилий дах у південні райони Молдови був принесений переселенцями, ініційований особливостями забудови сіл невеликими вузькими присадибними ділянками. Він зручний для збору дощової води, якої завжди не вистачає на півдні.

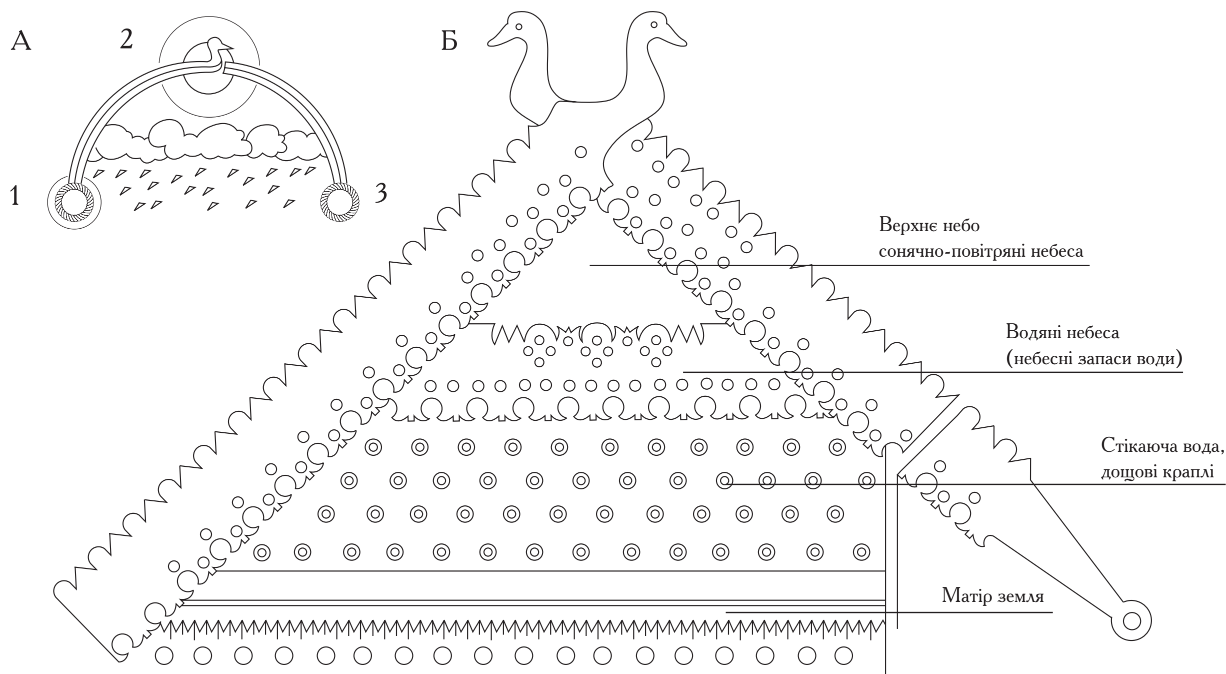
Пластична обробка гребеня зародилася на дахах молдавських хат, критих дранкою і очеретом. Спочатку гребінь завершувався конструктивним елементом — рамою із жердин, яка оберігала покрівельний матеріал від пошкодження вітром, потім ця утилітарна деталь отримала архітектурно-декоративне вирішення. Рама із жердин малювалася в яскраво-голубий або яскраво-червоний колір, що надавало даху особливого колориту. Пізніше з метою пом'якшення жорсткої лінії гребеня народні зодчі прикрашають його дошкою (кристе), до торця якої кріпляться декоративні обереги. Гребенева дошка прикрашається прорізним орнаментом, її рисунок будується, як правило, на геометричних візерунках.

Ажурні прорізні гребеневі дошки на основі геометричного рисунка побачимо в с. Гординешти (Gordineşti) Єдинецького р-ну, Маркауци (Marcauti) Бричанського р-ну. В селах Гординешти (Gordineşti) та Нові Каракушени (Caracuşeni Vechi) Єдинецького р-ну в геометричний орнамент «вплітають» хрест і розетки. Вони можуть бути прикрашені посередині пташками (с. Ларга, Бричанський р-н), сонцем (с. Корпачі, Єдинецький р-н), також може бути вирізана дата будівництва (с. Корпачі). На півдні Молдови переважно гребеневі дошки геометричного рисунка.

У строгу геометричну композицію могли «вплітатися» півень, стилізовані звірі, птахи, які розташовували по краях або посередині гребеневої дошки. Образ півня був символом віри, світла, сонця і сторожової охорони, він проганяв злих духів, мерців, відьом. Не залишаються без уваги і слухові вікна даху, які також декоруються. Завершує архітектурне вирішення даху окап, який призначений не тільки для збереження стін від атмосферних опадів, а й для переходу від одного об'єму до іншого — від даху до стіни. Такий перехід здійснюється дошкою-облямівкою, яка прибивається до торців кроків, підкреслює лінію спаду даху і запобігає замоканню кінців кроків від дощу. Нижню частину облямівки прикрашають орнаментом із зубчиків або півкругів, в яких заложена заклинальна символіка землероба. Семантика узорів була призначена для того, щоб «послана з неба Богом Родом народжена волога життя не обійшла садибу» [6, с. 474].

Облямівка окапу та причелин виконується з одної або двох поздовжніх дощок. Декорування окапу дошкою-облямівкою поширене в центральних і південних районах Молдови. Окапова облямівка з двох дощок вирішується шляхом накладки декорованої дошки на основну, яка кріпиться до кроків. В північних районах Молдови окапова облямівка набирається з багатьох декорованих дощечок, розміщених поперек ліній причілка, які кріпляться до обв'язки. Рідше нижній край покрівлі декорується облямівкою з трьох дощок. Декор облямівки найчастіше повторює декор причелин і має ті самі орнаментальні мотиви і смислове навантаження. Декоративний ефект, отриманий від облямівки окапу, був настільки цікавий, що отримав своє продовження в новому будівництві.

У центральних і південних районах, де часто причілковий фасад виходить на вулицю і є головним фасадом, народні зодчі особливу увагу приділяють декоративній обробці всієї площини причілка. Звичайно в такій ситуації причілок стає основним архітектурним акцентом у вирішенні житлового будинку. Центром композиції є трикутник причілка, який обрамляється причелинами і завершується у верхній точці декоративним бовдуром. У південних районах поле причілка виконують з дерева, в центральному — з дерева і каменю (котельцю). В північних районах, де вальмові дахи, декоруються причілки ганків. Саме поле причілка може бути декороване додатковими горизонтальними й вертикальними дошками та прикрашене накладними деталями та світловими вікнами. Основу декору складає причелина, яку місцеві май-

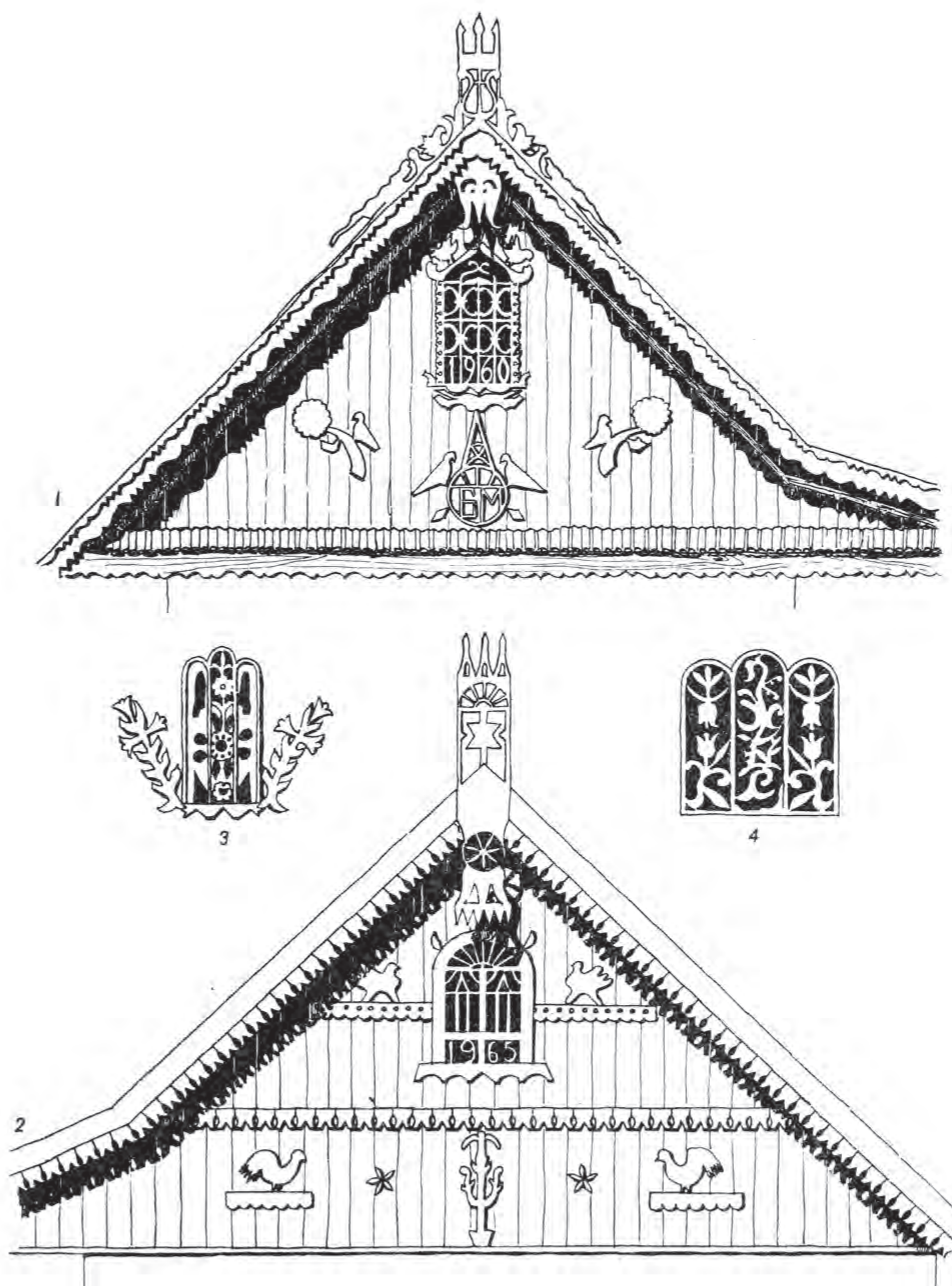


Причілок з космологічною системою захисту від зла. А — Схема побудови причілку на основі сполучення неба і землі — руху сонця по небосхилу на лебедях або конях зліва-направо від нижнього кінця даху до гребеня і далі вниз. 1 — ранішнє сонце, 2 — сонце в зеніті, 3 — вечірнє сонце. Б — Причілок ганку хати в селі Садово

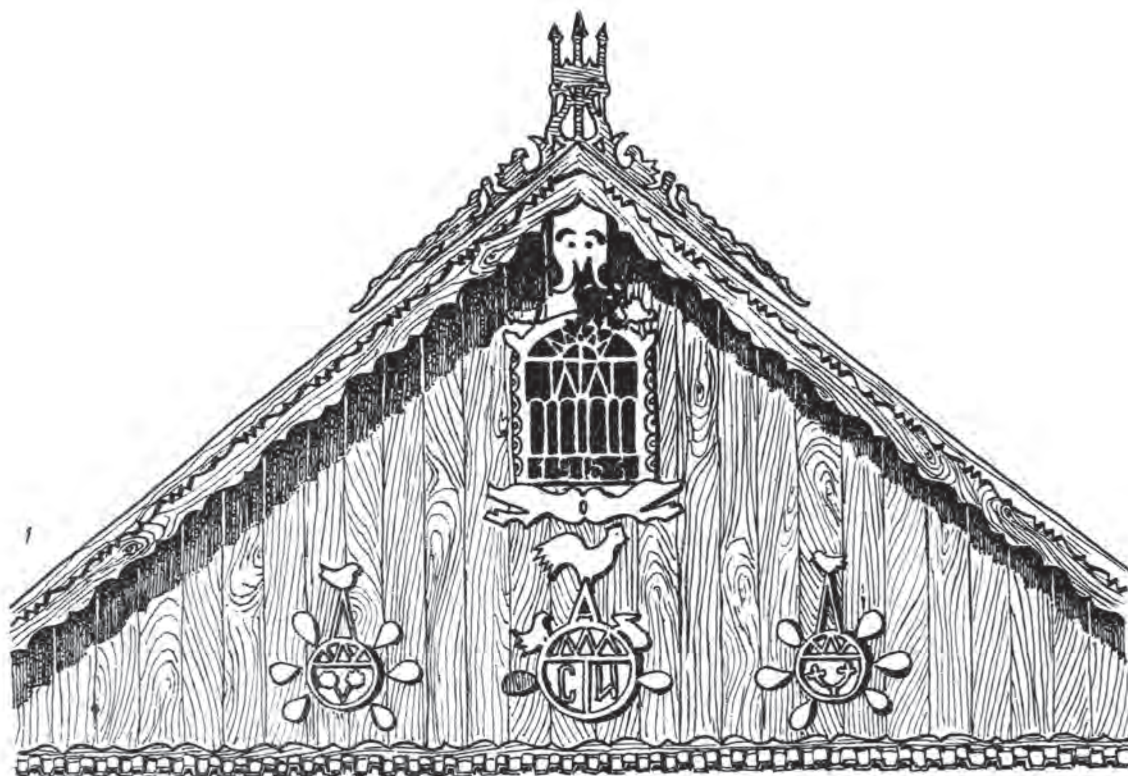
Причілок хати в якому поєднана космологічна солярна і християнська символіка. Характерний для центральної зони Молдови

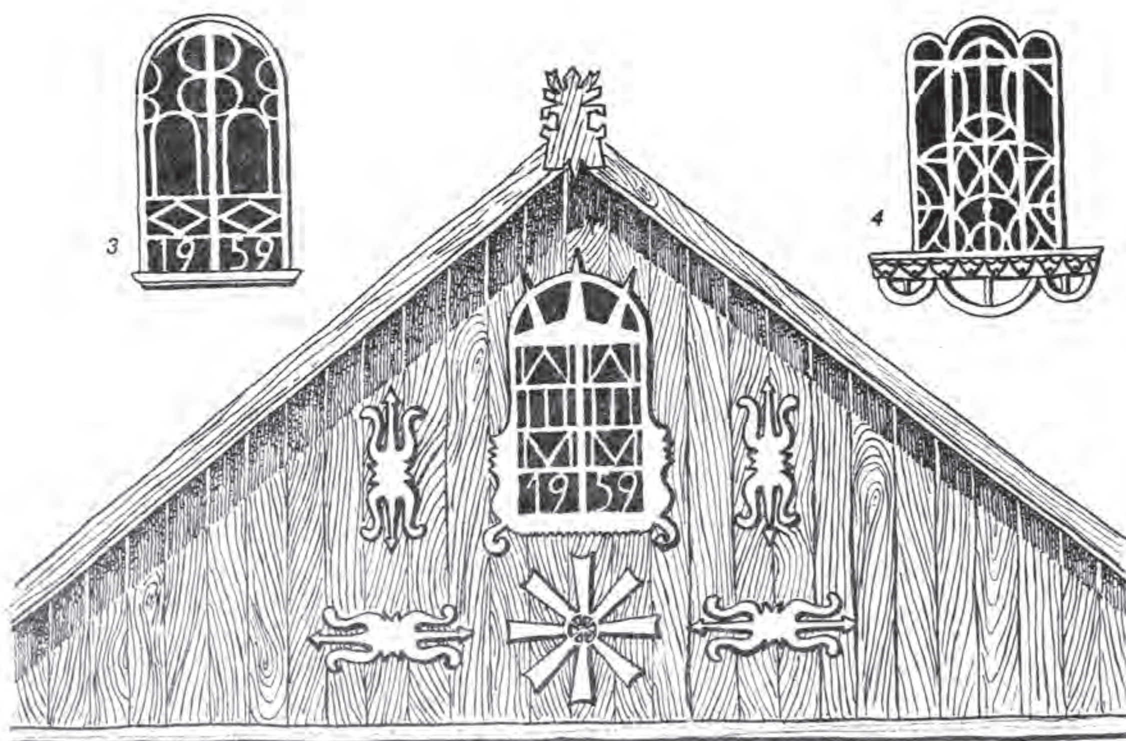
Антропоморфологічні, рослинні символи в композиції причілків (аграрно-заклинальна символіка). Причілок хати в селі Паланка.

Причілок з дохристиянською символікою (жінка з піднятими руками). с. Раскаєци

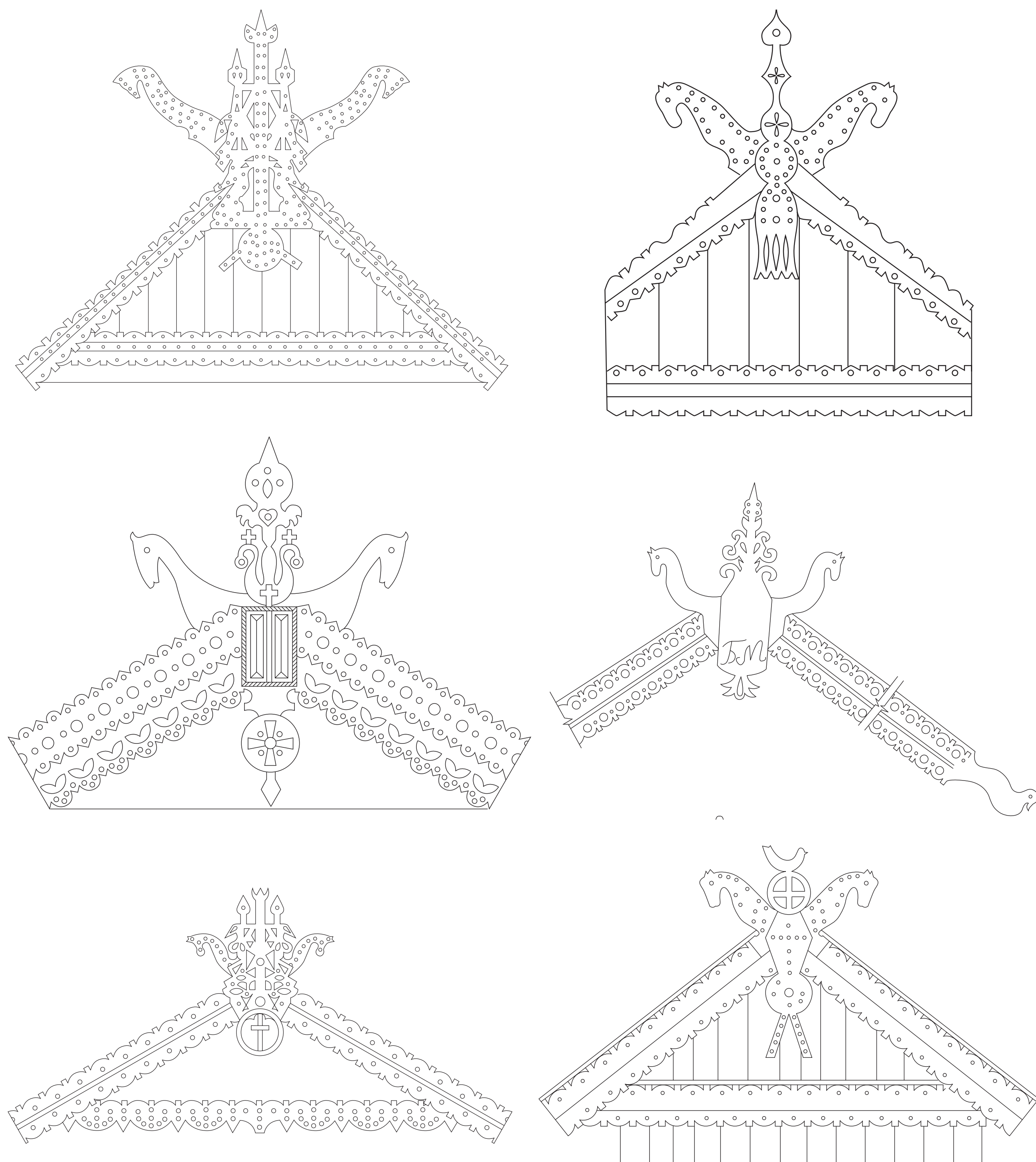


Приклади рішень дерев'яних причілків в південних районах Молдови. За З. Моісеєнко. 1—2 — с. Гура-Галбен; 3 — с. Слободзея-Маре; 4 — с. Ферапонтьєвка

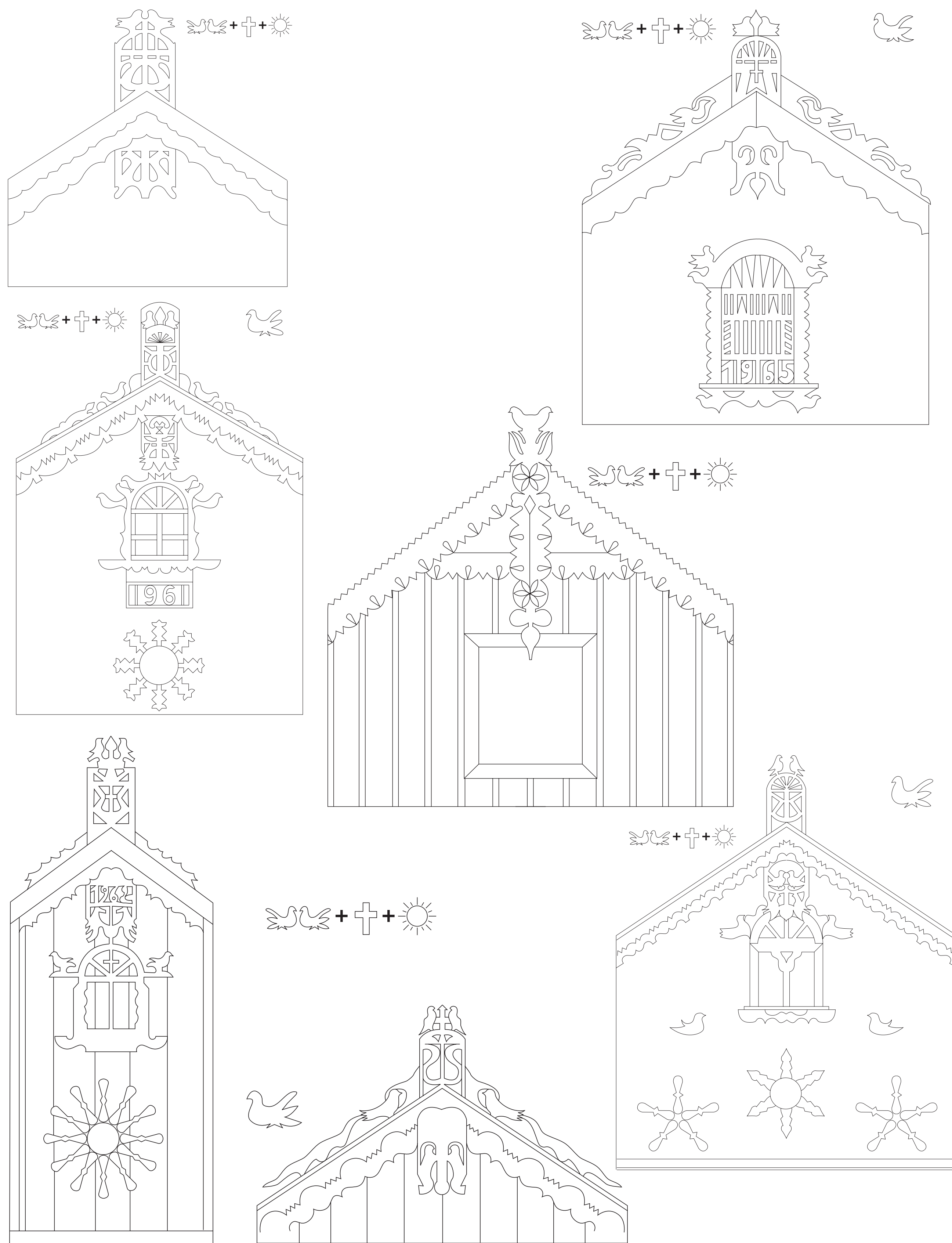




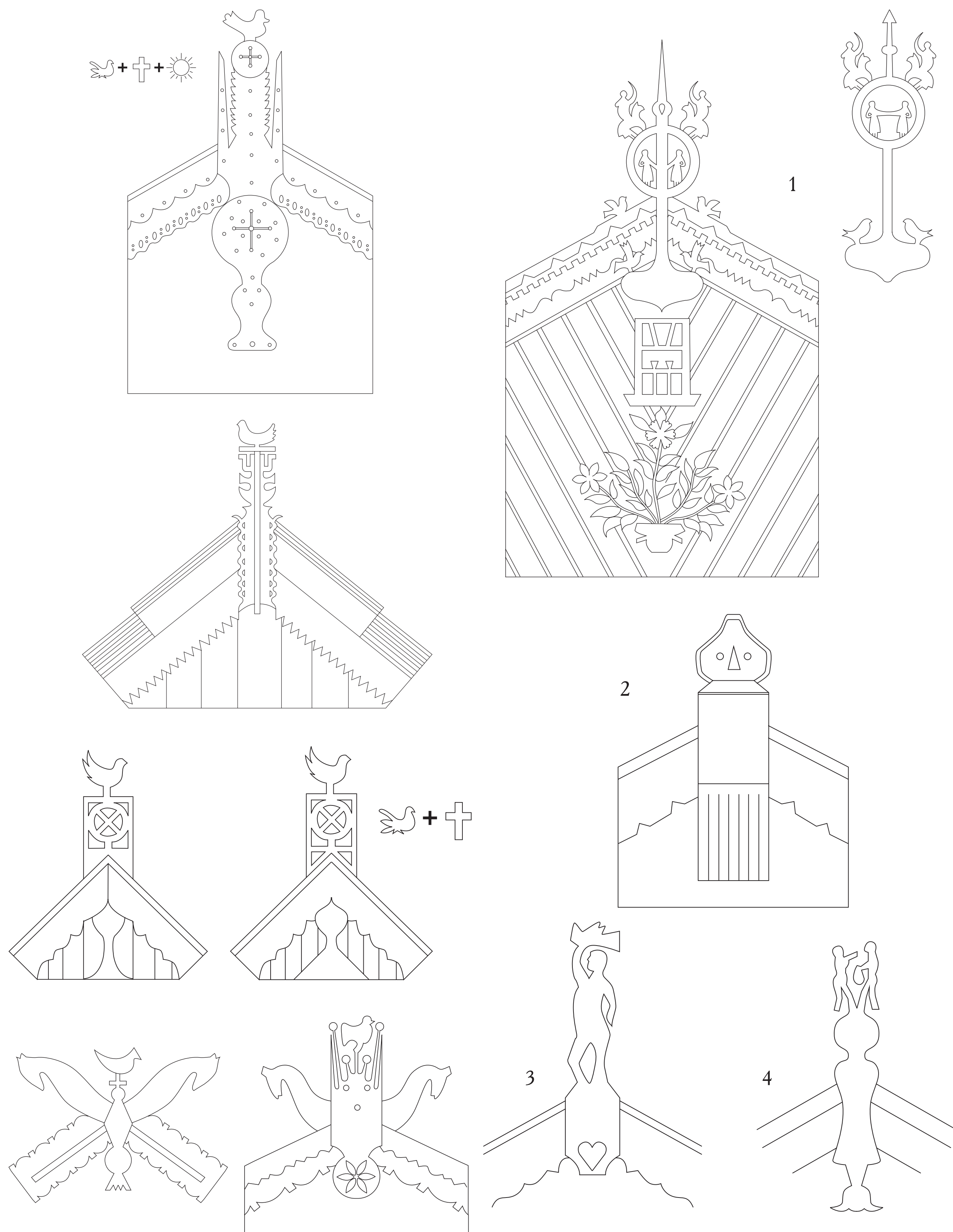
Приклади рішень дерев'яних причілків в південних районах Молдови. За З. Моісеєнко. 1 — с. Гура-Галбен; 2 — с. Цинцарени; 3–4 — слухові вікна, Котовський р-н



Завершення причілків хат у композиції яких поєднані дохристиянські (голова коня — один з давніх знаків пов'язаних з культом сонця — символ колісниці бога сонця, ототожнюється з сонцем), християнські (хрест — символ вічного життя, оберіг — від темних сил), солярні (світло, тепло), дохристиянські (дерево життя). Центральна зона Молдови (сс. Лозова, Пушкіно, Миклюушени)

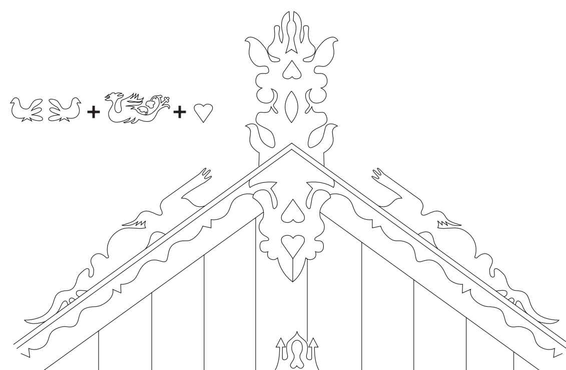


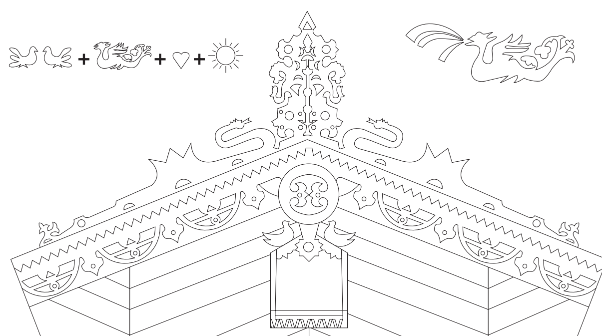
Фрагменти завершення причілків в композиції яких поєднані спарені птахи з дохристиянськими і християнськими символами. Південна зона Молдови. (сс. Фірсово, Михайлівка, м. Чимишлія)

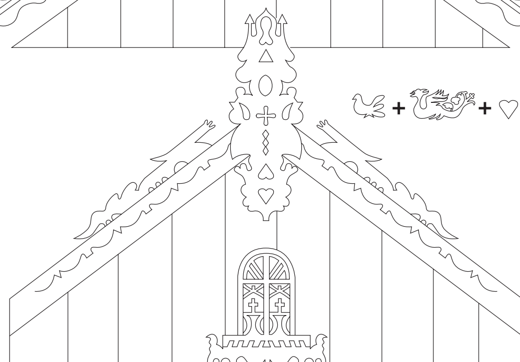


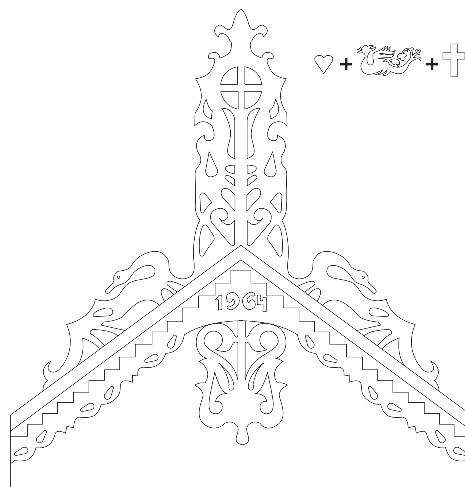
Фрагменти завершень причілків в композиції в яких птах поєднаний з дохристиянською і християнською символікою (Комратський р-н, Стефан Вода р-н)

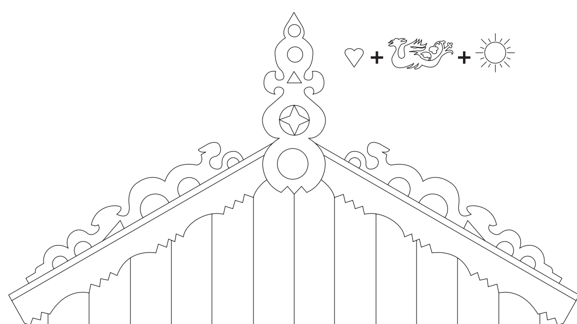
Антропоморфні завершення причілків. 1 — с.Кирсово, 2 — Страшенський р-н, 3 — Кайнари, 4 — с. Ганчешти)

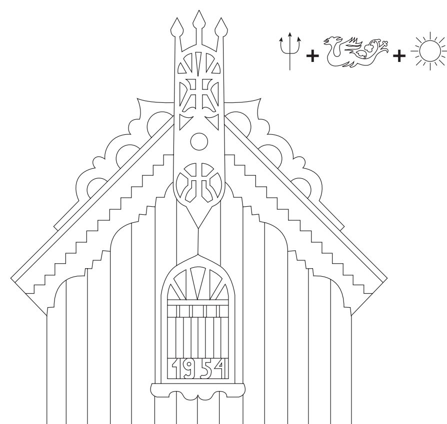


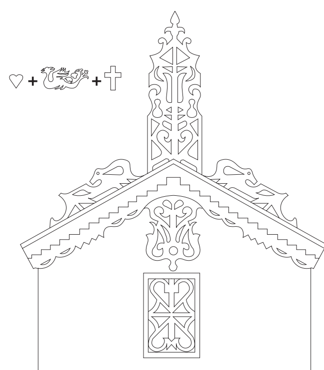


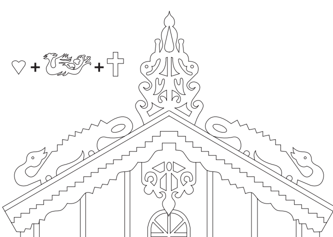


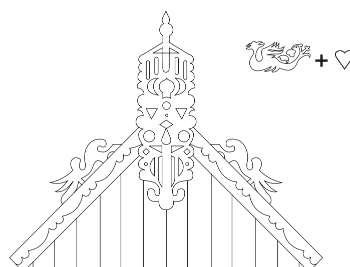




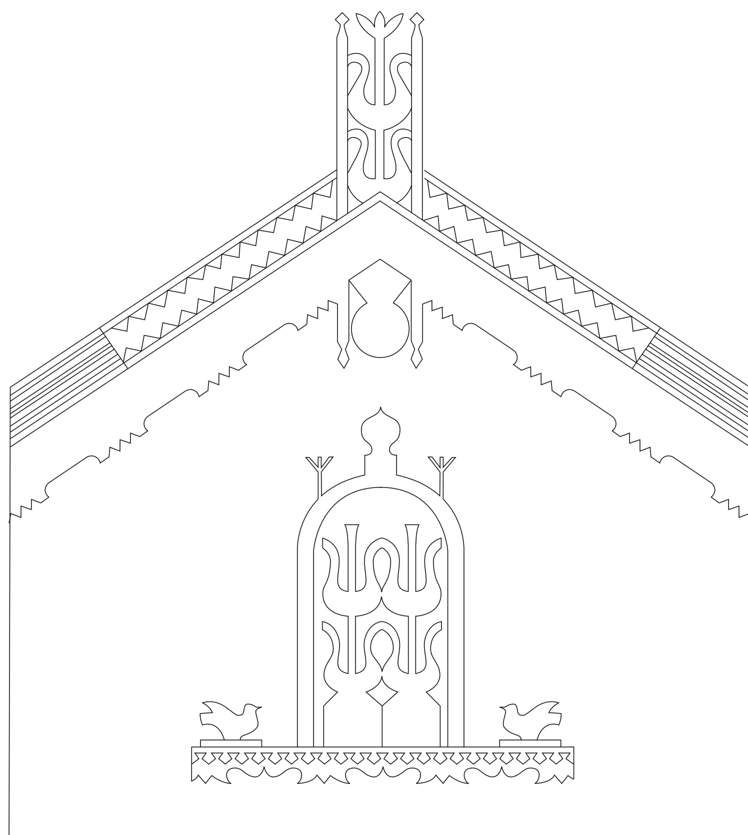


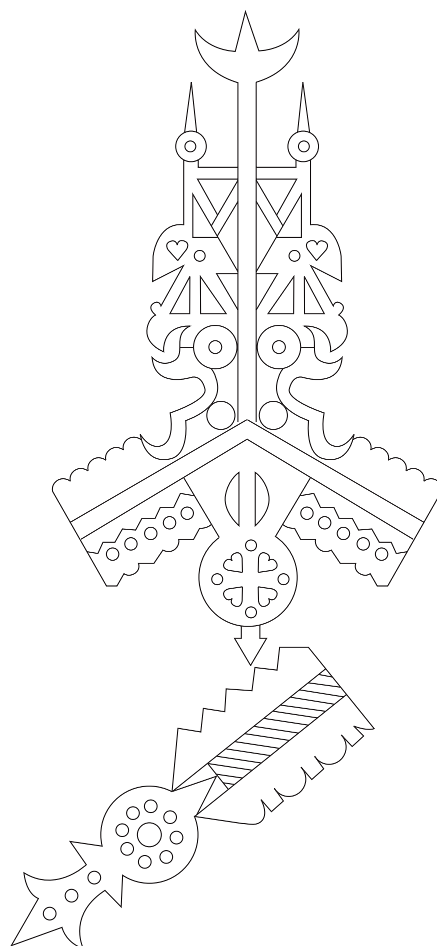


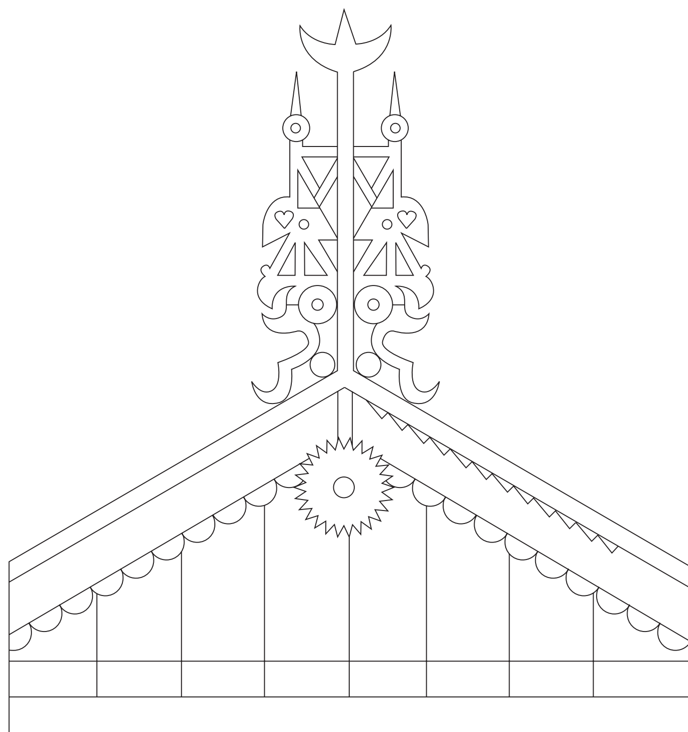


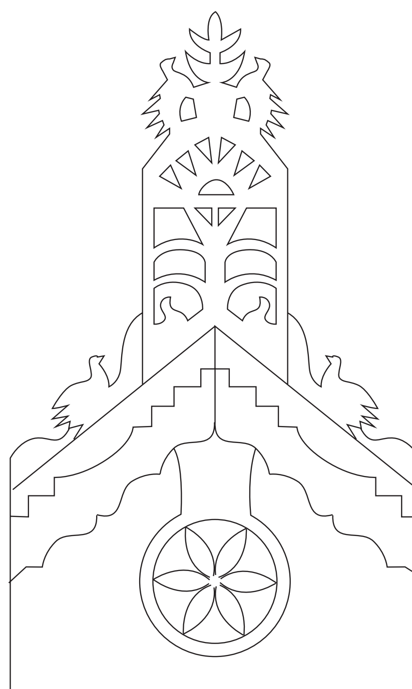


Фрагменти завершень причілків в декорі яких поєднана аграрно-заклинальна, християнська символіка зі східною (дракон на причеленні). Рисунок може будуватися у вигляді вишитого рушника. Південна зона Молдови. сс. Карбалія, Копча, Чебоклія, Киркани

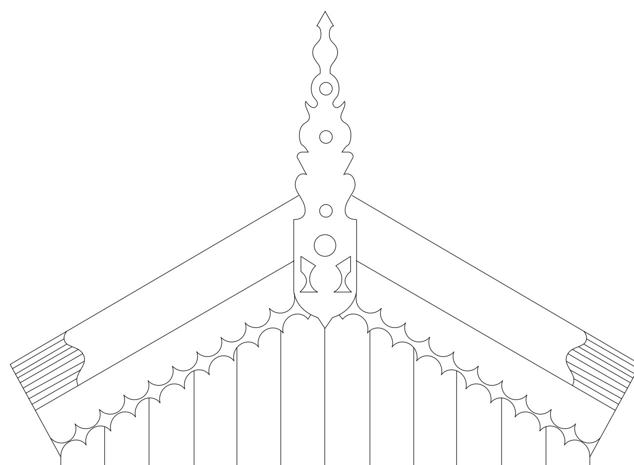




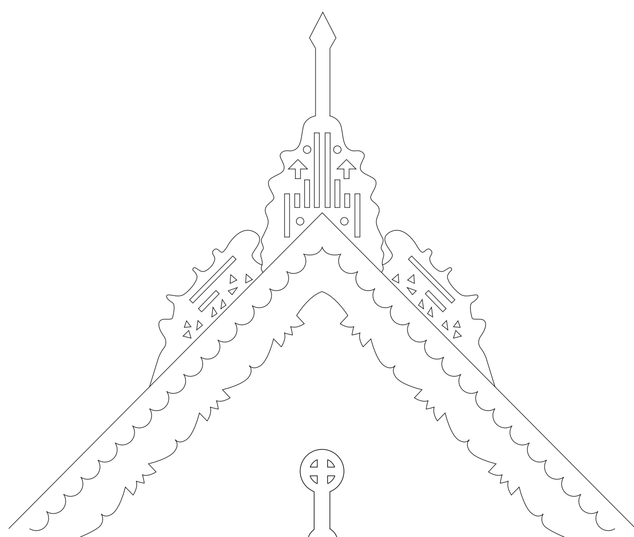


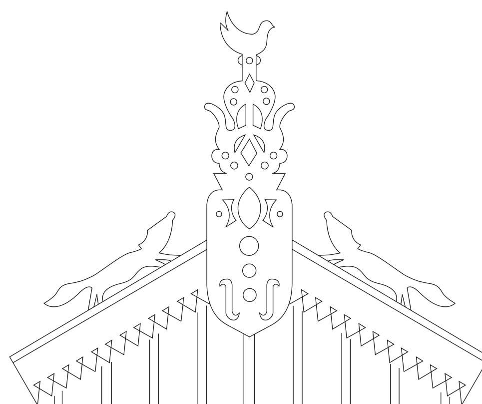


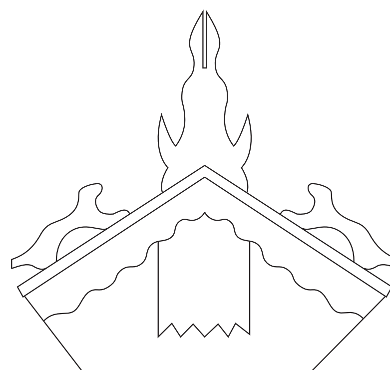
Приклади завершень причілків в композиції яких поєднана дохристиянська (берегиня, яка з часом трансформувалася в тризуб, квітку), солярна та аграрна символіка в поєднанні з геометричним тематичним (каравела) рисунком. Центральна зона Молдови

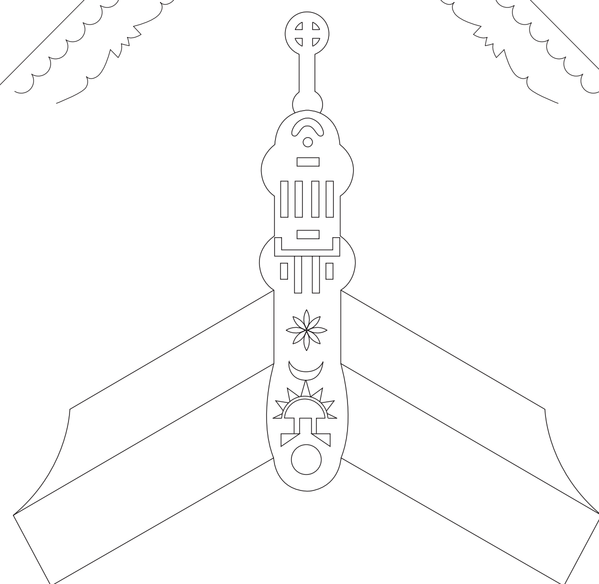


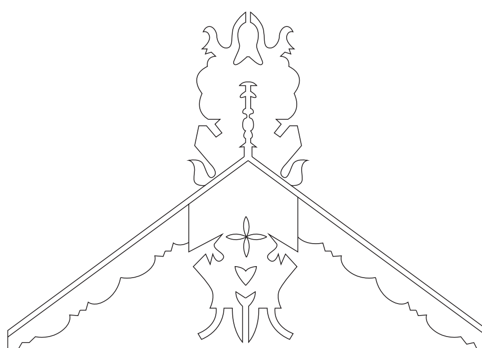
Приклад шпилястого завершення причілка. с. Крокмаз





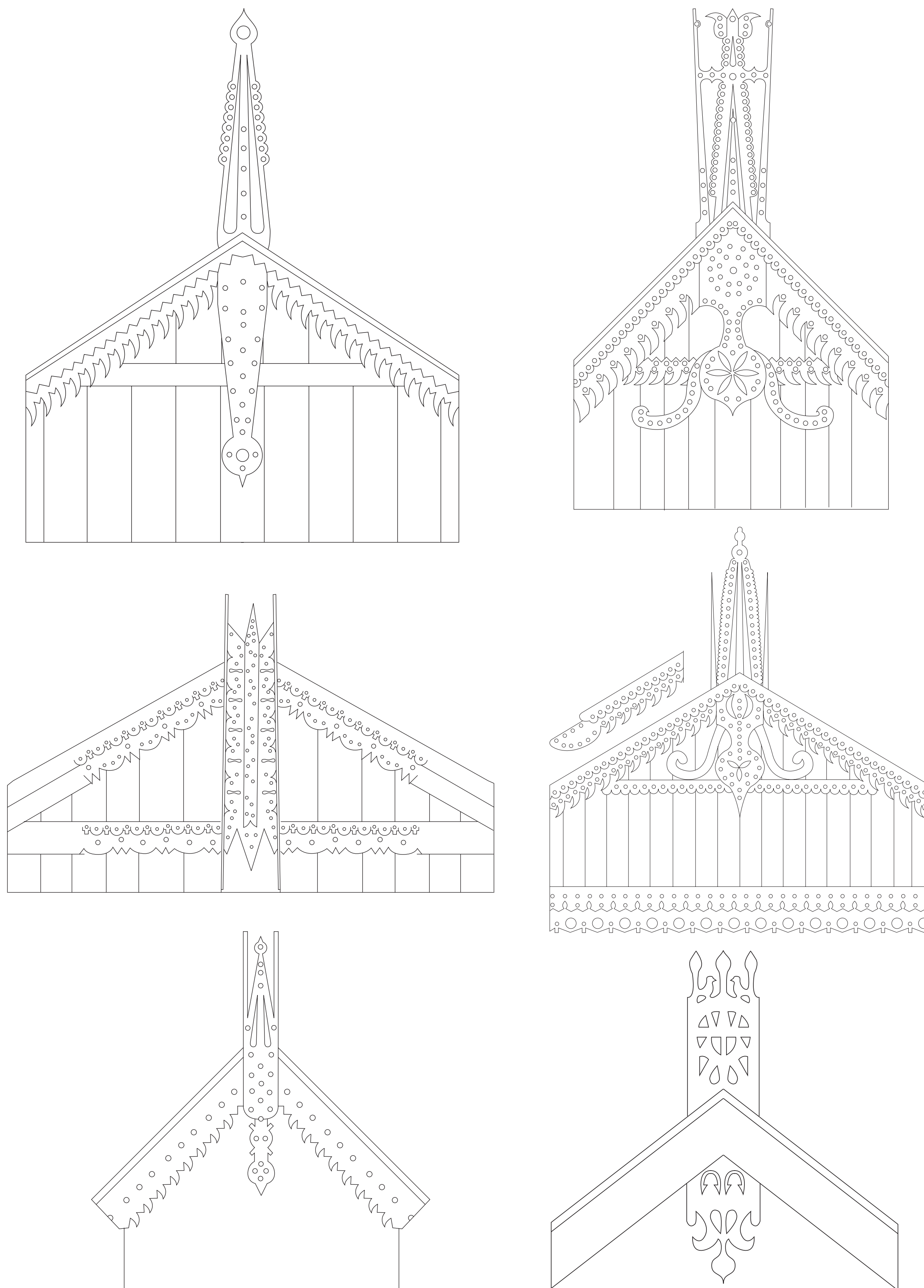




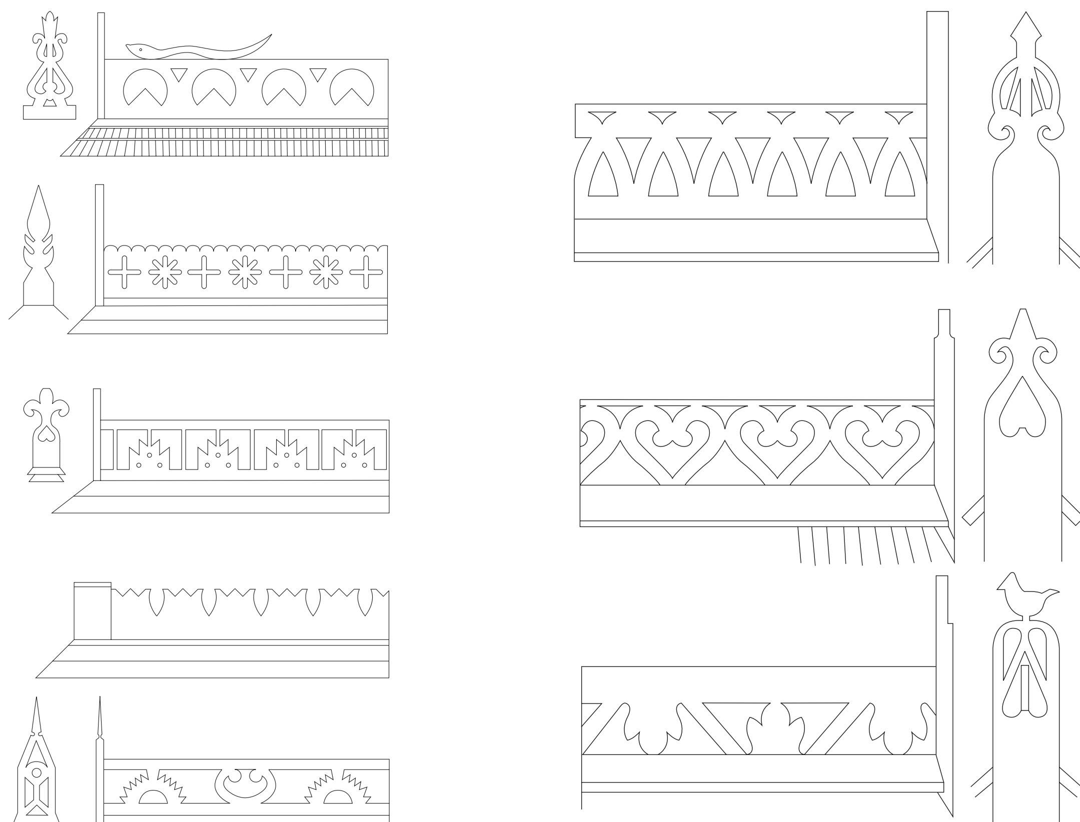


Приклади стилізації причілків де зображення змія переростає в аморфний рисунок, який віддалено нагадує його силует. Землеробські символи переростають в геометричний рисунок. сс. Тараклія, Паланка, Чебалакчия

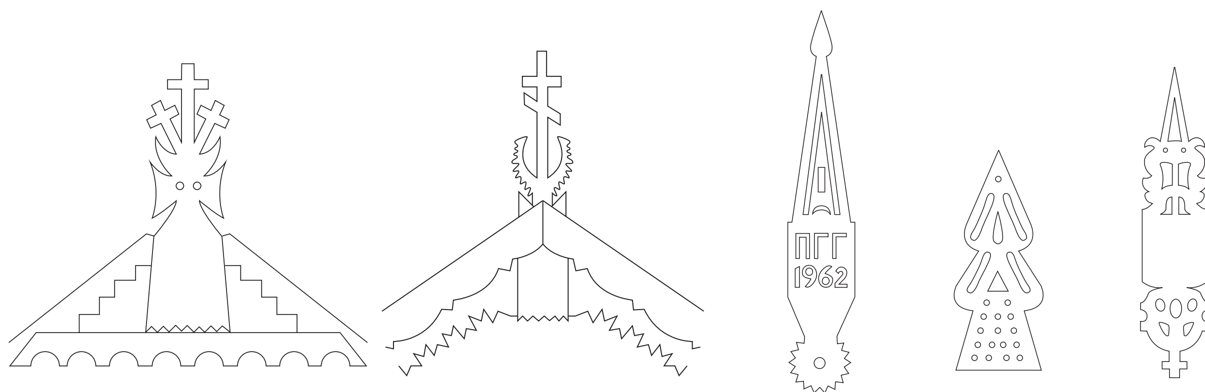
Зооморфні завершення причілків, в яких присутнє зображення лисиць. куниць, тигрів, левів тощо



Приклади причілків з розвиненими по вертикалі завершеннями-рушниками. Центральна зона Молдови. сс.Городище, Нові Каркаєшти

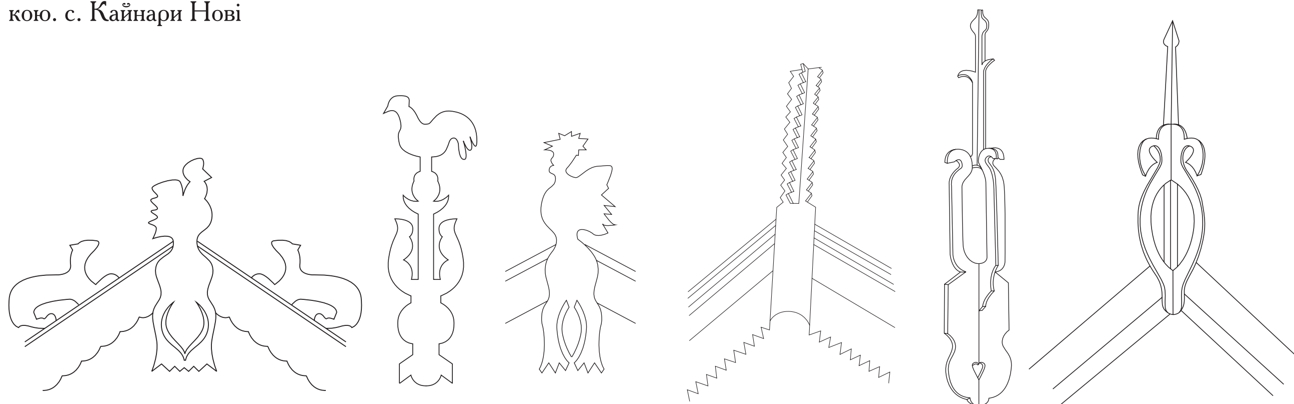


Приклади гребеневих завершень. сс. Табани, Слободзея, Гояни, Коржеуци



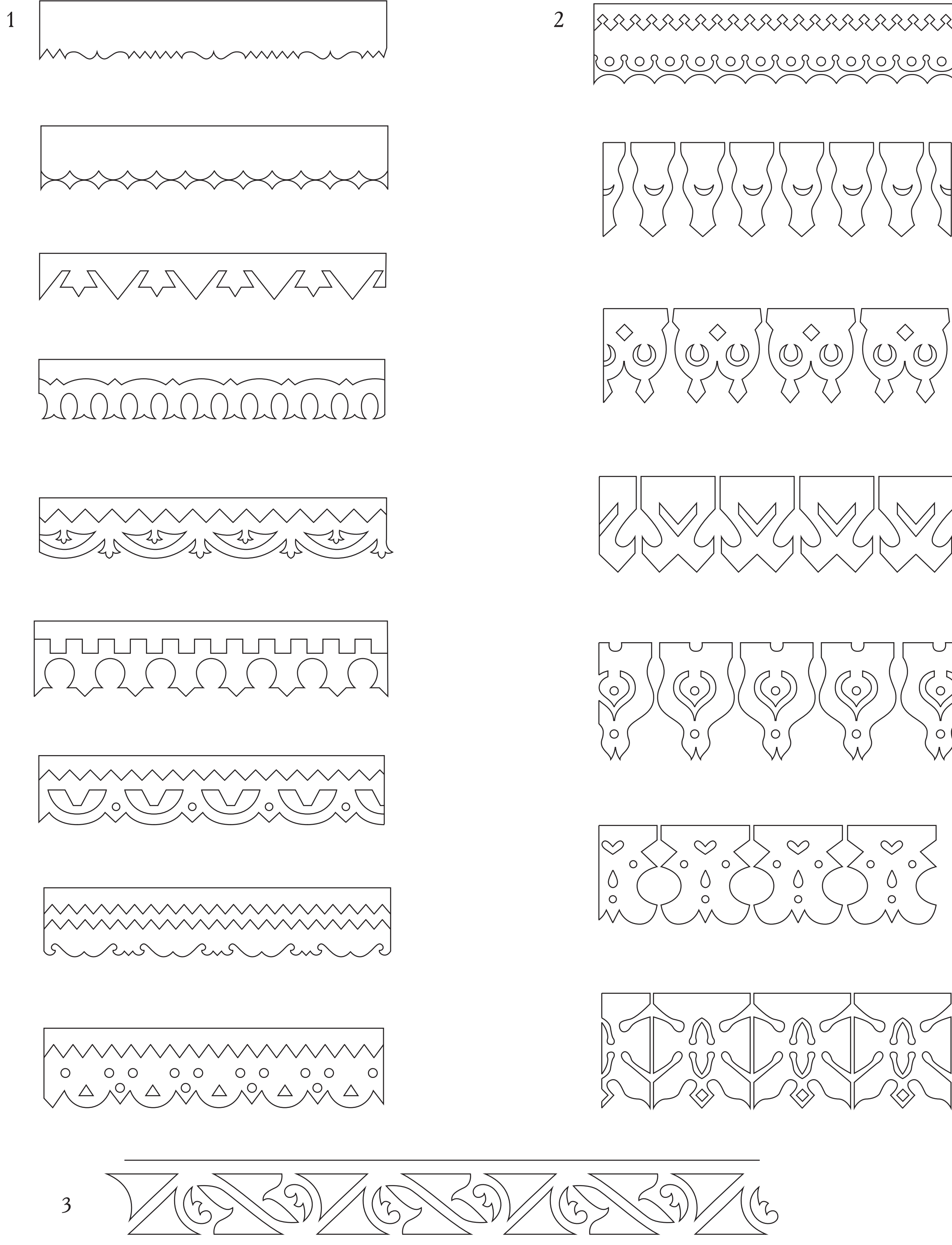
Приклади завершення причілків з християнською символікою. с. Кайнари Нові

Приклади завершення причілків. Південь Молдови

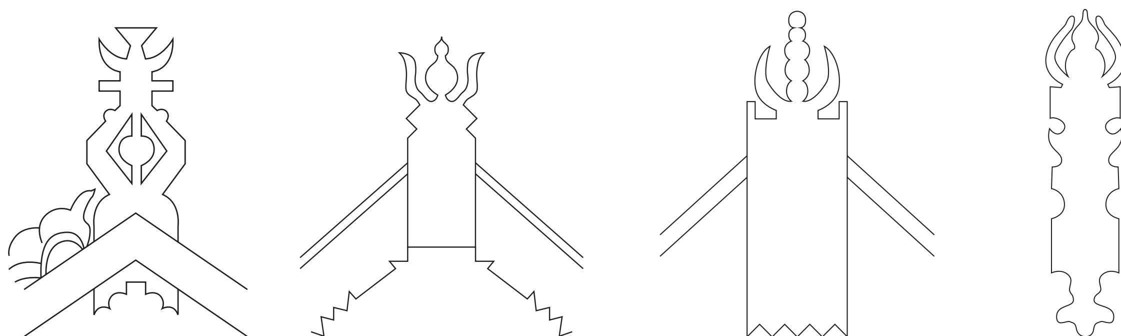


Приклади завершення причілків півнем – символом віри, світла, сонця і сторожової охорони. с. Кайнари

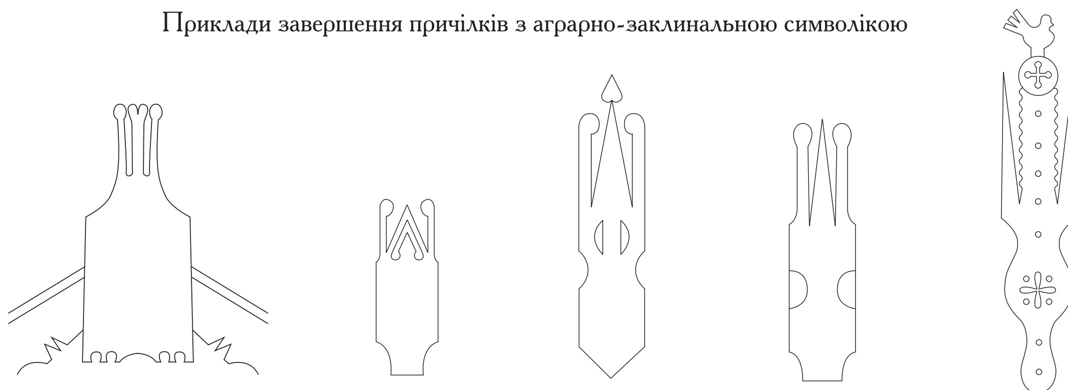
Приклади просторових завершеннь причілків. Південь Молдови



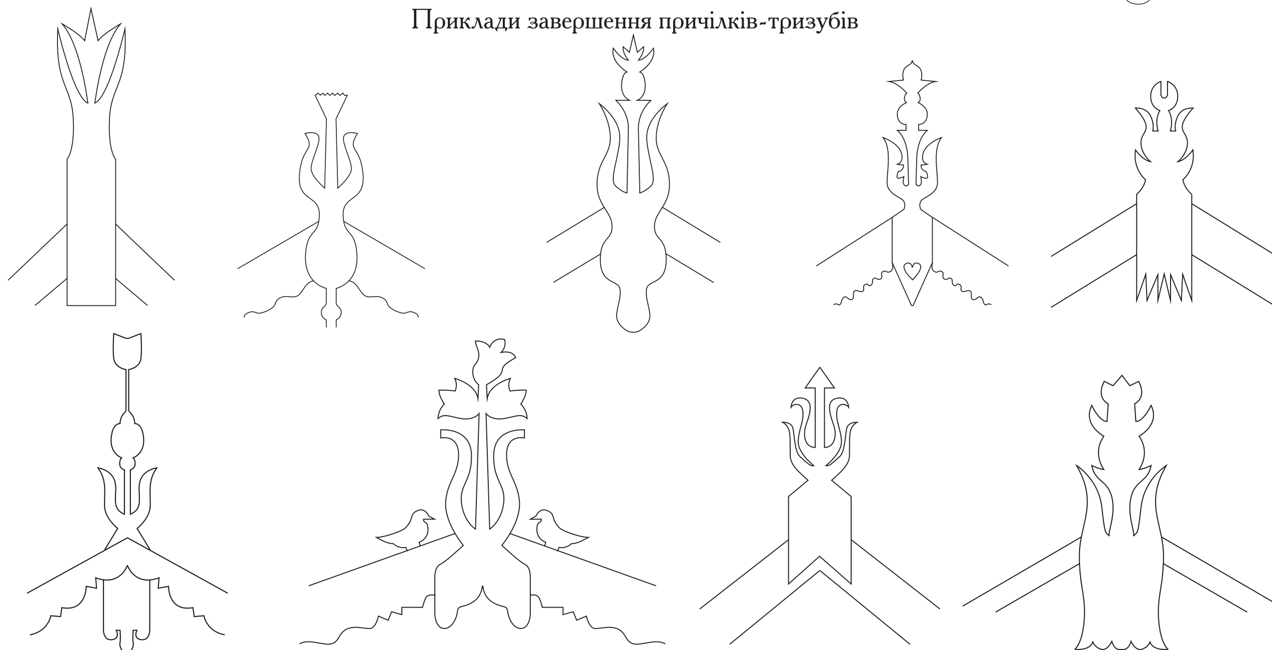
Приклади різьби облямівки окапів. За З. Моісеєнко. 1 — різьба характерна для південних районів; 2 — різьба характерна для північних районів (давнє житлове будівництво); 3 — приклад наскрізної порізки дошки-облямівки



Приклади завершення причілків з аграрно-заклинальною символікою



Приклади завершення причілків-тризубів



Приклади причілків з квітковим завершенням, які розвинулись на основі тризуба

Приклади квітково-рослинних завершень причілків

стри називають «скиндурє лаптє» або карниз «де лемн скултат». Необхідно відзначити, що молдавани називають всі декоративні дошки, де би не знаходилась, «хорбоцика», тобто мереживо, а сам гребінь означений єдиним терміном «флоєр» (квіти).

Для надання причілку своєрідного рішення все його поле або частина декорувалося за певним сценарієм. Причілок був місцем, де створювалася містична заклинальна картина, всі декоративні елементи підпорядковувались цій картині. Особливий зміст вкладався у вивершенні місця, де сходились дві причелини та гребенева дошка. Його завершували декоративною накладкою, яка в Молдові має назву бовдур (bolduri). Її встановлювали з двох сторін причілкового фасаду на кінцях гребеня вальмового даху. Виявити походження цього терміна в респондентів не вдалося. Його виникнення можна пов'язувати з подібністю до бовдура — димаря, проведеного із сіней [4, с. 43], який стирчить над гребенем, а також з бовваном — ідолом, статуєю-хранительницею родинного вогнища, охоронцем, берегинею [4, с. 43].

В Молдові ще у 1960—1970-ті роки можна було зустріти давні боввани у вигляді примітивного зображення людської істоти (Страшенський р-н) [8, fig. 98, 1], які пізніше замінили фігури людей [8, fig. 98, 2, 3, 4] та жінки з піднятими руками [8, fig. 53, 9; fig. 63, 2; fig. 77, 7].

Наявність зображень бовванів на хатах у Молдові свідчить, що традиція завершення причілків оберегами є давньою, її коріння тягнеться ще з язичницьких часів.

Зупинимося більш детально на бовдурах, які в Молдові мають велику кількість декоративних вирішень, викликали захоплення в архітекторів, художників, етнографів, походженн я яких ще сьогодні не визначене.

Молдавський дослідник мистецтва В. Малкочі класифікує бовдури за зовнішнім виглядом: бовдури зі силуетом квітів (forma de suliţe de flori), стріл (forma de sulitţe de flori), із зображеннями птахів, півня (bolduri cu imagine de pasăre în vârt), людей (bolduri cu imagini antropomorfe) [8, p. 38—39, fig. 84].

У Молдові мали широке розповсюдження бовдури у вигляді тризуба (de sulite si de săgeti). Такі бовдури ми побачимо в селах Каларашського (Нові Киркаєшти, Circaieşti Noi; Городище Horodişte; Крокмаз, Crocmaz; Кайнари, Căinari), Страшенського (Кожушна, Cojuşna) районів. Бовдури не тільки вивершували верхню частину причілка, але й несли разом з причелинами змістовне навантаження.

Загалом науковці тризуб трактують як знак виробу епохи бронзи в Давній Греції, Західній Європі та середньовічній Осетії [3, рис. 308], в Україні трактується як символ української держави, який відомий ще з княжих часів.

Необхідно зауважити, що мотив тризубця відомий на цих теренах із трипільської культури, зустрічається в орнаментиці рукописних книг Молдавії XVI—XVII ст. [8, табл. 36, рис. 12—17; табл. 38, рис. 1, 5].

Тризубі бовдури були як просто у вигляді трьох стріл, так і складного вирішення, в композицію яких входять солярні, землеробські, християнські символи.

Поширеними є тризубі бовдури, в яких середній зуб завершується бутоном, однією або трьома квітками, пташкою або розвинутим стеблом, два бокові зуби представлені у вигляді довгих, вигнутих листків, вони є обрамленням середнього. З часом тризуб втрачає символічне значення і стає декоративним елементом. Цікавими стають бовдури, де тризуб нагадує каравелу з трьома щоглами, та бовдури з ажурним декоративним рішенням нижнього поля, які завершуються трьома стрілами. Нижнє поле бовдура — це рушник, який створює сильний декоративний ефект.

Особливий інтерес також представляють бовдури, які оточені з двох боків драконами. Наявність на причелинах драконів, які «охороняють» бовдури, молдавські вчені пояснюють гето-даківським минулим. Цей символ сьогодні відновлений. Олімпійська збірна Молдови 2012 р. мала талісман змія з вовчою головою. Дракони, які прикрашають причелини хат, характерні для районів, де проживають гагаузи; вони не зустрічаються в інших районах. Їх появу необхідно пов'язувати з традиційною культурою гагаузів, у яких дракон є оберегом. Відсутність дракона на півночі і центральних районах пов'язано з українцями, в яких змій у народній уяві — образ чогось поганого, бридкого [4, с. 125]. В інших слов'янських народів змії (дракони) приносять гроші, хліб, дощ, молоко. У чехів дракон приносить гроші, хліб, робить поля плідними, у росіян захищає від чарів і хворіб,

у греків — символ відродження, відновлення життя [2, с. 384—385].

Бовдур може мати завершення у вигляді громового знака, фігурного шпилю зі складним геометричним і рослинним мотивом.

Дерева життя на бовдурах представлене як простими (гілки навколо стовбура), с. Киркаєшети Нові (Chirkăieşti Noi), Каушанський р-н, Кайнари (Căinari), Страшенський р-н, так і складними — с. Пашкани (Paşcani), Кагульський р-н і Московей (Moscovei) Каушанський р-н, Лозова (Lozova), Страшенський р-н, рішеннями.

Бовдури могли завершувати жіночі фігури з піднесеними руками, оточеними вужами, птахами, конями, звірами, розташованими на причелинах. У Молдові можна зустріти як прості, так і досить складні гребеневі завершення, де намагаються розмістити декілька оберегових символів.

В основному бовдури плоскі, просторові ставилися в селах Крокмаз (Crocmaz), Паланка (Palanka) у Каушанському районі [8, fig. 73, 74, 75].

У 1970—1980 рр. з'явилися бовдури з сучасною емблематикою: звізда, ліра, ракета, а на полі причілка вирізали в дереві фігури, людей, вазони з квітами, колеса. На багатьох причілках хат, воріт, ганків в селах можна також побачити систему солярних символів, які пов'язані з геоцентричними уявленнями наших предків про рух сонця навколо землі. Її можна побачити на причілках будинків сіл Городинешти (Hordişte) та Корпач (Korpaci), Єдинецький р-н, Ларга (Larga), Каушанський р-н, Копчак (Kopcak), Чадир-Лунгський р-н. Тут причілок подається як єдина композиція, де на лівому краю причелини внизу ранкове сонце, на гребені представлене обіднє сонце в зеніті, а на правій причелині внизу — західне сонце. Це не проста фіксація сонця в трьох положеннях, а палікативний прийом змусити повірити, що сонце рухається по небосхилу, а коні Феба несуть сонячну колісницю від сходу до заходу через священну точку полудня [6, с. 469].

На думку Б.А. Рибакова, «геоцентричне уявлення про денний шлях сонця по небу на лебедях і про нічний шлях по підземному океані на водоплаваючих птахах виникло, як можна міркувати, ще в мідному віці» [6, с. 469]. Розташування сонячних символів по контуру торця даху виконувалось у вигляді неперервного зображення, в якому сонячні символи розташовувалися на визначеній відстані один від одного, а проміжки заповнені декоративним рисунком і композиційно ув'язані з цим символом.

Народні майстри також створюють композицію, в якій поєднуються солярні знаки з язичницькими — жіночою фігурою з піднятими руками. В цьому випадку сонячні символи завжди розташовуються внизу причелин, а жіноча фігура завжди вверху. Найбільш цікаву систему солярних знаків можна зустріти в селах Лонганешти (Longaneşti) Фалештського р-ну, Лозово (Lozova), Миклеушени Ниспоренського р-ну, де з'єднали сонячні символи з кінськими головами на гребені причелин. З'єднання коней із солярними знаками не тільки запобігало від проникнення до хати тьми, а також вносило новий художній елемент в її оформленні. Якщо порівняти зі старослов'янськими символами, де кінно-сонячний символ розташований у всіх точках сонячного знака, то в Молдові таке з'єднання зустрічаємо лише на гребені. Недостатність польового матеріалу, зібраного нами, не дає змоги твердити, що він характерний і для інших районів. Однак потрібно зауважити, що кінь, один із древніх знаків, пов'язаних з культом сонця, був символом колісниці бога сонця, його ототожнювали з сонцем. Таке з'єднання є не що інше, як відтворення на причілку бога сонця, який звершує свій шлях на колісниці зі сходу на захід. Своєрідне вирішення сонячної символіки зустрічається в с. Садово (Sadovo). Тут причілок прикрашений двома причелинами, які перехрещувались на гребені, завершуються зображенням двох лебедів, низ причелин закінчується невеликими солярними знаками. Геоцентричне уявлення про денний шлях сонця по небу в с. Садово представлено в трьох позиціях: у верхній точці будівлі на причелинах — у вигляді птахів, у нижніх — колесовидних символів сонця. Особливо потрібно відзначити високе художнє вирішення цього причілку, де образ птахів присутній на всьому проміжку причелин. Птахи на фронтонах виконують ту саму функцію, що й кінські голови. На цьому причілку ми можемо побачити декоровану поздовжню дошку, яка з'єднує нижче дві причелини. В такому вирішенні причілка ми маємо приклад водяної символіки. Тут небо ділиться на верхнє, по якому рухається сонце, і середнє, водяне. Самі при-

челини в нижньому ряді прикрашені хвилястими узорами, які зображують небесну воду, верхній ряд вирішений у вигляді зиґзаґової лінії, символізує недосяжні запаси небесної води.

У Північних районах Молдови кінці причелин завершувались головою коня, лебедя або ластівчиним хвостом, солярним знаком (зубчатий диск).

Необхідно вказати, що півкруги на причелинах є не що інше, як зображення жіночих грудей. Цей мотив широко застосовувався в декоративнім оформленні житлових будинків Молдови. Коріння цього декору лежать ще десь в неоліті, де дощові потоки сподобляються потокам молока Матері-богині [6, с. 474], «уподібнення дощу молоку заставило бачити в хмарах жіночі груди або коров'яче вим'я» [1, с. 435, 671]. Язичники вважали, що роса, опадаюча з небес у вигляді туману-хмари, посилається богом Родом, властиво, як народжена волога життя [6, с. 474]. Бачення в жіночих грудях образу небесної води пов'язане ще з тим, що чоловічому патріархальному божеству Роду передували дві породіллі — двоє небесних богинь, культ яких потім супроводжував культ Роду [6, с. 474].

Причелини, як і окапова облямівка, може організовуватись на основі як двох-трьох орнаментованих дощок, розташованих вздовж причелин, так і коротких дощечок, поміщених поперек лінії причілку. Такі причілкові рішення побачимо в с. Косоуць (Kosauti), Сорокський р-н. Тут мереживо організовується на основі коротких дощечок, які кріпляться перпендикулярно до однієї або між двома причелинами.

Особливість цього рішення полягає в тому, що декоровані дощечки виходять за межі причілку, створюють ажурне мереживо, яке сприймається на фоні даху, неба, формують багатий силует при різному освітленні.

Причелини місцеве населення називає «скиндурє лаптє». Орнамент причелин різноманітний. За дослідженням М. Лівшиця, найчастіше зустрічаються наступні мотиви: зубчики (зимць), зиґзаґоподібна лінія (лінія фринтє), вирізки у вигляді листків бузку (пікє), хвиляста лінія (лінiє шерпунтоаре), взір у вигляді перевернутого тризубця або коронки» [5, с. 44].

Більш ажурна різьба причілків на півдні Молдови. Тут причілок обшивають дошками і багато прикрашають фігурними мотивами, вирізаними із окремих дощок, наложених на шалівку. Накладки по змісту можна розділити на чотири типи: рослинні, зооморфні, абстрактні, із зображеннями сонця. «Серед рослинних мотивів переважують вазон, пізніше букет, окрема гілка, квітка; серед зооморфних — півень, лев або кінь; абстрактні мотиви і зображення сонця часто скомбіновані із зооморфними» [5, с. 50].

Декор хати ніколи не будується за принципом натуральної правдоподібності. Улюбленим мотивом декорування верху причелини у селах Єкатеринівка, Кирсово, Кайнари, Копчак, Киркани, Тараклія, Чадир-Лунга та інших є дракон. Мотиви орнаменту гребеневої дошки в більшості випадків геометричні, а в їх замислуватій орнаментиці відчуваються східні мотиви. Підсумовуючи, необхідно приєднатися до думки М.Я. Лівшиця, «що в цілому поєднання всіх декоративних елементів фронтону створює в ряді випадків справжні витвори мистецтва, які несли змістовне навантаження» [5, с. 45].

Отож на основі викладеного зробимо наступні висновки.

1. Дахам у Молдові приділяли велику увагу. Протягом століть була вироблена місцева традиція щодо їх архітектурно-конструктивного та декоративного вирішення. Спочатку дах виконував утилітарну та оберегову функцію, до якої поступово додається мистецька.

2. У декоруванні причілків можна побачити давню язичницьку заклинальну символіку землероба, яка переплітається з християнською. Не дивлячись на всі атеїстичні та антинаціоналістичні потуги радянської влади, у декорі Молдови зберігаються язичницькі, християнські та національні символи.

3. Декоровані причілки в Молдові відіграли велику роль у формуванні архітектурного образу садиби. Найрізноманітніші декоративні вирішення одержали причелини, бовдурі, в яких поєднали різні символи та складні геометричні візерунки. Нову стилізацію одержали дерево життя, дракон тризуб, на основі яких були створені нові рисунки декору.

1. *Афанасьев А.Н.* Поэтическое воззрение славян на природу / А.Н. Афанасьев. — М., 1865. — Т. І.
2. *Афанасьев А.Н.* Мифология Древней Руси / А.Н. Афанасьев. — М. : Эксмо, 2005.
3. *Голан А.* Миф и Символ / А. Голан. — М. : Русслит, 1994.
4. *Жайворонок В.* Знаки української етнокультури : Словник-довідник / В. Жайворонок. — К. : Довіра, 2006.

5. *Лившиц М.Я.* Декор в народной архитектуре Молдавии / М.Я. Лившиц. — Кишинев : Штиинница, 1971. — 92 с.
6. *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. — М. : Наука, 1988.
7. *Стасов В.В.* Славянский и восточный орнамент / В.В. Стасов. — Спб., 1887. — (Табл. 36. — Рис. 12, 13, 14, 17; Табл. 38. — Рис. 1, 5).
8. *Malcoci V.* Decorul in lemn din arhitectura populară Moldovenească / V. Malcoci. — Chişinău : Cartea Moldovei, 2006. — 220 s.

Yaroslav Taras

ON ARCHITECTURAL AND DECORATIVE SOLUTION OF ROOFS IN MOLDOVA

In the article have been considered roofs of Moldovan huts and architectural as well as decorative solution of those. Especial attention has been paid to decorative solution of roof components, as ridge planks, chimneys, gablets, bases etc. Symbolism in compositions of gablets has been reviewed. Materials are subsequently accompanied with graphical attachments.

Keywords: Moldova, roof, gablet, décor in architecture.

Ярослав Тарас

АРХИТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНОЕ РЕШЕНИЕ КРЫШ В МОЛДОВЕ

Рассмотрены крыши молдавских изб, их архитектурно-декоративное решение. Особое внимание уделяется декоративному решению составляющих крыш: коньковым доскам, дымоходам, декоративным фронтонам, устоям. Рассматривается символика в композициях фронтонов. Материалы исчерпывающе представлены графической частью.

Ключевые слова: Молдова, крыша, декоративный фронтон, декор в архитектуре.

Володимир ПАШУК

ТОВАРИСТВО «ПРОСВІТА»: ПЕРШІ ВИДАННЯ НА СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНУ ТА ГОСПОДАРСЬКУ ТЕМАТИКУ. 1869—1874 рр.

Охарактеризовано перші видання Товариства «Просвіта» на соціально-економічну та господарську тематику, що публікувалися в альманахах та окремих виданнях в період 1869—1874 рр. У них подавалися поради (головно дані з агрономії, ветеринарії) щодо ведення раціонального сільськогосподарського виробництва, вдосконалення догляду за свійськими тваринами. Також, з метою запобігання розоренню селян, пропаговано засоби зміцнення їх фінансового становища через заснування громадських шпихлірів та позичкових кас — відомих і ефективних форм кооперації. Поряд з цим звучали заклики поборювати власні негативні риси — пияцтво, лінивство, неуцтво, марнотратність, а замість них культивувати тверезість, працьовитість, ощадливість, засновувати школи з рідною мовою навчання.

Ключові слова: Товариство «Просвіта», просвітянські видання на соціально-економічну та господарську тематику, о. Ст. Качала, І. Бічай, о. І. Наумович, Р. Юнович.

У своїй діяльності Товариство «Просвіта» значну увагу звертало на проблемі соціально-економічного розвитку українців Галичини, що відповідало ідеологічним основам, заманіфестованим на Установчих зборах Товариства в промовах Н. Вахнянина та А. Січинського. Вказані доповідачі, розкриваючи напрямки планованої роботи, вважали, що новозаснована інституція повинна впливати на поліпшення матеріального стану суспільства, й вказали на відповідні підходи у просвітній діяльності. Н. Вахнянин вважав що спочатку потрібно було подавати народові твори з біблійної тематики, історії, а згодом, коли народ зацікавиться виданнями «Просвіти» і буде більше підготовлений до сприйняття важливіших речей, необхідно буде перейти до подачі «наук реальних», тобто до книжок про господарство, садівництво, бджільництво, тваринництво, про промисловість і торгівлю [10, с. 516].

Другий доповідач, А. Січинський, по суті, повторив міркування попередника, вважаючи, що одним із найважливіших завдань мало стати «*охоту до читання розбудити*». Для цього радив, перш за все, вдало підбирати проблематику видань і їх поступово розширювати. Це мали стати, «з одного боку, речі религійні, як: життя святих, важнющі й інтересовніщі події з біблійної історії…; з другого боку, повісті моральної заснови». Також закликав друкувати добрі книжки для народних шкіл. Таким чином, «розбудивши… в нашому народі достаточну охоту до читання», можна буде перейти до важливої й дуже необхідної народові науки про господарство, а саме: «о рільництві, садівництві, городництві і т. д.» Крім того, вказав на важливість видання книжок «розбуджаючі духа *промислово- спекулятивного, духа предприємчивости і асоциациї*» [11, с. 525—526]. Всі доповідачі наголошували, що і стиль написання, і ціна видань мали бути доступними для народу.

Загалом в ідеології просвітнього Товариства сприяння піднесенню матеріального добробуту русинів краю мало здійснюватися виважено й поступово шляхом видання книжок на економічну тематику. Тому обидва доповідачі вважали, що народ необхідно було підготувати до сприйняття важливих господарських знань через друк, спочатку религійної літератури, зокрема біблійних оповідань, а коли народ познайомиться із просвітянськими виданнями, зацікавиться ними, а заодно призвичаїться до читання, тоді подавати йому книжки господарського характеру. За їхньою допомогою просвітяни планували

сприяти економічному піднесенню простого люду в галузі сільського господарства, торгівлі, промисловості. Це означало, що економічний напрям був чітко визначеним в ідеології Товариства ще на етапі його заснування. А з початком діяльності потрібно було ці засади реалізовувати на практиці. Як саме започатковувалася економічна просвіта і якими були перші кроки в цьому, розглянемо у нашій статті.

Для з'ясування вказаних завдань охарактеризуємо перші видання Товариства, що мали соціально-економічне спрямування, визначимо їх характер, зміст, спосіб викладу тощо. До перших видань, що стосувалися матеріального «пробудження» русинів краю, віднесемо всі публікації, які тим чи іншим чином торкалися забезпечення добробуту народу, що побачили світ у 1869—1874 рр., тобто в період зародження «Просвіти» як організації, що мала сприяти національному розвитку народу.

На початку діяльності новозасноване Товариство вдавалося до друку різноманітних видань, зокрема альманахів, серед яких були матеріали релігійного характеру, літературні твори, підручники, твори науково-повчальні й розважальні. Це відповідало визначеній ідеологічній засаді про поступовість у підходах щодо «матеріальної» тематики. Однак вже у першому році діяльності Товариство вдалося до друку літератури, яка мала б подаватися народу дещо пізніше.

Стисле пояснення важливої ролі знань, науки у розвитку суспільства в різних його напрямках, у т. ч. й економічному, наведено в першому альманасі «Зоря» за 1869 р. У першій вміщеній у ньому статті п. н. «Дещо про письменство» [4, с. 3—9], написаній в стилі оповідання, автор О. Партицький спочатку виклав етапи поступу людства. За його міркуванням, колись в давнину люди «жили тільки по лісах, як звірята». Головним їхнім «господарським» заняттям було полювання. З часом вони навчили «волів та коней ходити в плузі, почали орати», винайшли різні знарряддя, як от серп, косу тощо. Пояснивши таким чином поступ людства, який пройшов еволюцію від споживацького до відтворюючого господарства, вказав, що пізніше було винайдено різноманітні машини, які допомагали людям у їхній праці. Тому: «тепер починають вже й орати, і сіяти, і віяти, і молотити машинами». А могло це статися тому, що «до цього всього подоходили люди своїм власним розумом, за поміччю мови, письменства та науки» [4, с. 3—4]. Пояснивши, таким чином, зв'язок інтелектуального, наукового розвитку із поступом суспільства, автор, після з'ясування впливу освіченості на релігію, громадянський лад, вказав на значення раціонального підходу для вдосконалення і сільського господарства. Воно, за міркуванням автора, вимагало науки, бо «орати землю можна якнебудь, або розумно: коли розумно, то і вродить добре; але і тут потрібна наука, щоб знати, як взятися за діло і з чим». Тому так трапляється, що наш селянин «збере на свому полі з одного зерна шість, а німець, сусід його, на такім самім полі збере вісімнадцять зерен з одного посіяного, отже в три рази більше проти нашого брата». А це тому, що німець краще знав, як удобрювати землю, як краще її засівати, доглядати посіви, а зібраний урожай зберігати. Відповідно, в «німців завжди худоба буває ліпша, від нашої», а це тому, «що у нас не знають, як ліпше доглядати худобу, ходити коло неї не вміють, та й користь з неї не велика». На завершення цього блоку автор підсумував: «всі ці способи описуються в книжках, аби тільки хотіли вчитись, а користь буде» [4, с. 6—8]. Ця стаття, крім пояснень важливості інтелектуального, наукового розвитку для суспільства, мала чітко виражений пропагандистський характер. Для того, викладаючи роль науки в досягненні матеріального добробуту через порівняння раціональнішого господарювання німців із господарювання галицьких селян, автор завершив виклад матеріалу твердженням, що вся необхідна інформація з цього є у книжках. Залишалося лише її освоїти.

Першою публікацією що ставила за мету сприяти матеріальному піднесенню народу, була книжка, написана о. Ст. Качалою під назвою «Що нас губить, а що нам помочи може», що вийшла під грифом Товариства у 1869 р. Це було не плановане видання, оскільки його запропонував Виділові сам автор, про що поінформував «виділових» на одинадцятому засіданні проводу від 13 вересня 1869 р. голова Товариства Н. Вахнянин. Він вказав, що у цій праці йдеться «о теперішніх нуждах простого народу, і як їм зарадити», що цю «брошуру передав товариству до видання отець Качала, призначаючи заразом на видатки видання 35 з[о]л[олотих].

р[инських]. Рішено віддати сю брошуру до перегляду двом членам і видрукувати в 2000 примірниках» [1, с. 14]. Цього ж року брошура побачила світ, а згодом вона неодноразово перевидавалася, що свідчить про важливість піднятих у ній питань, прийнятний стиль й потрібність суспільству.

Брошура [5, с. 56] невеличкого формату складалася із п'яти розмов («розговорів»), в яких у формі діалогів розглядалися нужди тодішнього селянства й окреслено шляхи та засоби їх подолання. Наприкінці книжечки вміщено «Статут громадських шпихлірів», ухвалений Збаразькою повітовою радою.

Стиль написання простий, легко читається, а використаний діалоговий підхід нагадує катехитичний спосіб — питання-відповіді, що визнаний одним із найефективніших методів подачі та сприйняття інформації. Цьому спряли і звичні для селян персонажі учасників розмов — селяни, священик, що обговорювали насущні, отже, зрозумілі народні нужди.

За характером викладених міркувань текст можна поділити на дві умовні частини, кожна з яких відповідала двоскладовій назві брошури: перша частина стосувалася тодішніх суспільних проблем, тобто відповідала на питання, що зазначено у першій половині назви — «що нас губить», а друга вказувала на потребу й шляхи поборення існуючих негараздів, що наповнювало змістом другу частину назви — «що нам помочи може». Кожна з них мала свої складові які уточнювали, конкретизували, ілюстрували підняті питання суспільного розвитку — його тодішнього стану та бажаних і необхідних перспектив.

Перша, умовна частина, складалася із трьох «розговорів», які, згідно з задумом автора, мали «вияснити» існуючі сільські негаразди та вказати на їх причини. У першій розмові [5, с. 3—10] два господарі, Павло і Василь, роздумували над становищем селянства після скасування панщини, нарікали на появу нових проблем, зумовлених отриманою «свободою», і намагалися збагнути, що до цього призвело.

Суть розмови зведено до констатації факту, що становище селянства погіршилося (бо лихварі забирали землю), і до пошуку причин цього явища, що виражено у діалозі розважливого Павла і скептика Василя. Перший вважав, що це сталося тому, що свободою необхідно вміло скористатися. А, на жаль, частина селян, зрадівши, що їх вже не гонять на панщину, «замість взятися щиро до праці і... більше працювати... для себе, стали вони, в темноті своїй і при дурному розумі..., частіше заглядати до корчми» і, як наслідок, «аренди... пішли в гору, а грунти хлопські» забрали лихварі. Скептик, опонуючи Павлові оправдовував це тим, що люди у цьому не винні, бо «їх свобода застала темними», а до цього спричинилися мандатори, які чинили перешкоди в навчанню дітей (батьків учнів садили «до арешту», а письменних хлопців віддавали до війська), а тепер дорослим вже пізно вчитися. Розважливий Павло заперечував, що люди не були винні за панщини, а після її скасування необхідно було самим вчитися. Також висловлено критичну оцінку щодо частини тодішнього селянства, згідно з якою люди не завжди хотіли заробляти, ліниві, марнотратні, вражені пияцтвом. На останньому «критик» зупинився детальніше, зауваживши, що люди п'ють при різних оказіях (весілля, гість) і дітей привчали до пиятики, а це руйнувало господарство, вело до розбою. На завершення розмови співбесідники вирішили після «вечірні» звернутися до священика за порадою.

Друга розмова [5, с. 10—16], з участю пароха, підтвердила міркування розважливого Павла. Священик вказав на головну причину занепаду селянських господарств — пияцтво, а його пов'язав із тенденціями, що сформувалися ще з часів панщини і зберігалися і в постпанщизняний час, та з нерозважливістю самих селян. Парох повторив думку Павла: причина пияцтва — дурний розум і темнота простого народу і пояснив їх походження. Пани за допомогою пропінації привчили селянина до алкоголю ще за часів панщини. «Двори накидали хлопам на свята... по 10 і більше кварт горівки, за котру, чи хотів чи не хотів пити, заплатити мусів.» І вказав на вихід: робити те, що від нас залежить — менше пити. В нових умовах ніхто вже не змушував до пияцтва, а зароблені гроші краще заощаджувати. Для підтвердження своєї думки навів приклад — пани й лихварі, які торгували горівкою, знали, до чого веде пияцтво, тому пили мало і не впивалися. Звідси і висновок пароха — розумний чоловік зловживати алкоголем не буде. Пияцтво, як зауважив священик, ходить у парі із темнотою і веде до злиднів, розпусти. Також отець вказав і на те, що пани не сприймали душпастирів, які були проти пияцтва.

Третя розмова [5, с. 17—28], яку представник кліру продовжив вже за участю громади, мала дещо інший характер і більшою мірою стосувалася соціальних взаємин, а також і політичних справ. Парох на початку розмови вказав, що панщизняні «традиції», певним чином, збереглися і на той час, бо пропінація давала значний дохід, тому пани боялися її ліквідації й хотіли у сеймі прийняти відповідний закон. Далі логічним був перехід розмови до виборів і становища русинів в краї.

Головний учасник дискусії закликав селян обирати на виборах не хлопа чи пана, а священика. На закид громади, що у сеймі депутати священики тільки про мову говорять, парох пояснив значення мовного питання в Галичині. Наголосив, що свою мову необхідно відстоювати, бо «яка мова в хаті, такий там і господар: русин, мазур, німець. Так само: чия мова в уряді, — той господар в краю». Та «чи русини мають і на дальше позіставати рабами в своїй хаті? А знаєте, що коли чиєю мовою говорять і пишуть, то той народ є поважаний в світі. Хто мою мову не поважає, той мене самого не поважає». Після того виклав головну політичну ідею цієї розмови: «ми хочемо, щоб під Цісарем нашим уважано нас в нашім краю господарями. Хочемо, щоб так, як давніше за князів наших, ба ще в початках і за Польщі, мова руська була в урядах і школах, щоби народ руський був народом і ніхто щоб не цурався руського письма і слова. Тоді і сойм мусів би бути руський, а не польський». І, звертаючись до громади запитав: «розумієте же тепер, чому поляки так дуже гніваються на письмо руське?». У відповідь присутні відповіли: «тепер розуміємо, бо не хотять русина випускати з-під своєї опіки». Після цього священик закликав селян: «вибирайте на виборців людей чесних, твердих». І вказав на негативну «виборчу» практику: «за горівку наш чоловік вибирає посла, за горівку кидає своє найважніше право. Горівка підвищує податки, віддає грунт» лихварям і губить нашого чоловіка; а чоловік нарікає, мов би не сам тому винен був».

Як випливає із логіки змісту, перші три «розговори» були засобом окреслення народних негараздів, зрозумілих селянам тривог та вказано, за допомогою самих господарів і священика на причини такого становища. Загалом, висловлені автором міркування і діалогова форма їх подачі мали допомогти читачам збагнути сутність їхніх проблем у детермінованому варіанті й підвести їх до розуміння шляхів виходу із складного становища. За сутністю їх можна звести до трьох базових положень.

Перше: констатовано складне становище селянства, що полягало у втраті ними землі. Це автор пов'язав із кількома об'єктивними і суб'єктивними факторами-причинами.

Друге: об'єктивні причини стосувалися пояснень, згідно з якими, отримавши соціальну свободу, колишні панщизняні селяни не були до неї готові, бо завдяки панщизняній пропінації в народі вкорінилося пияцтво, а перешкоди, які чинило помістя в отриманні освіти, призвели до неуцтва (темноти, нерозуму). Тобто, об'єктивні причини негараздів стосувалися дій доміній щодо своїх підданих і їх наслідків, що стали важливим фактором неадекватної поведінки у часі звільнення від панщини. Крім історичної об'єктивної причини, введено й тогочасний політичний фактор, з допомогою якого автор пояснював селянам зв'язок матеріального добробуту людей із політичною владою. Тодішній читач, ознайомившись із третім «розговором», мав зрозуміти, що багатим є той, хто панує в краї. А ностальгія за княжими часами була скритим жалем, який, ймовірно, автор хотів передати читачам, за втратою русинами свого панівного становища на своїй землі. А те, що польські дідичі використовували політичну владу на свою користь, мало підвести читачів до розуміння політичної ваги у відстоюванні своїх інтересів. Звідси і логічною була порада — вибирати в депутати своїх природних, як на той час, заступників — священиків, а не панів чи неосвічених селян.

Третє: в тактовній формі викладені суб'єктивні причини негараздів. До цієї категорії віднесено, за версією автора, «запозичені» з панщизняних часів негативні якості, що збереглися в нових умовах. Суб'єктивізм полягав у неготовності, відсутності бажання у селян змінити своє ставлення до власних вад з метою їх викорінення. Тому неосвічений, враженний нав'язаним пияцтвом народ не зміг адекватно зреагувати на нові обставини. Надмірне вживання алкоголю за будь-яких обставин, вело до матеріального зубожіння, породжувало негативні особистісні якості — розпусту, схильність до розбишацтва, лінощі, марнотратство. Відповідно, щодо окремих вад, суб'єктивізм полягав у небажанні зменшити вживання алкоголю, бо в нових умовах їх

ніхто вже не заставляв купувати горілку, нерозуміння політичної ситуації в краї й піддатливість селян-виборців «горілчаним» передвиборчим технологіям. У цьому зв'язку автор, вказуючи не усвідомлення простими людьми важливості справи відстоювання питання мови, намагався поширити ідеї боротьби за зміцнення своїх національних позицій в краї, що пов'язано із українсько-польським протистоянням в Галичині. Констатуючи домінування в ній дідичів, переконував, що це сприяло збереженню непорушності попередніх «звичаїв» в алкогольно-сільській «політиці» домінії і в нових умовах. Ці три розмови логічно підводили читача до другої частини брошури, в якій автор вказав на шляхи подолання складного становища.

Четверта розмова [5, с. 28—37] розпочата педагогічним засобом. Автор устами священика підсумував зміст попередніх «розговорів». Нагадав, що співбесідники «роздумували над тим, чому наш нарід зубожіє», чому втрачає землю, і дійшли висновку, «що темнота тому причиною. Темнота веде до п'янства, до лінивства і марнотратності, а те все до недостатку, недостаток веде знов до затягання довгів» і лихви, через що лихварі «маєтки хлопські загортають». Після того парох виклав поради, а, по суті, перелік засобів, що мали допомогти селянам виправити своє становище, у т. ч. поліпшити власний матеріальний добробут. «Моя рада така: проти п'янства поставити мірність, проти лінивства — працьовитість, а проти марнотратности — ощадність. Або, коротше сказавши: наука, праця і ощадність урятують нас від лихви.» Подавши, таким чином, схему порятунку, і розкриваючи її, душпастир, який волею автора-декана став громадським просвітителем, виклав свої поради, почергово зупиняючись на кожній її складовій.

Перша порада: освіта, яка стосувалася і дорослих, і дітей. Щодо перших, священик вказав, що вчитися ніколи не пізно, тому, замість йти до корчми, краще зібратися селянам у дяка або в якогось господаря і послухати (багато були неписьменними) прочитану кимось книжку чи газету, «які коштують 5 чи 10 кр.». Для дітей радив заснувати школу, щоб діти «не були темні» і навчилися читати.

Далі в уявній розмові священик спростовував скептичні аргументи селян, за якими школа, вчитель вимагатимуть додаткових витрат, пояснив і користь від освіти і як можна влаштувати оплату вчителя. Перше — навів переваги освіченої людини. При зменшенні ґрунтів, письменному легше влаштувати особисте життя, бо він може опанувати ремісничу професію чи стати священиком. Крім того, освіта сприяла кращому розумінню природи, суспільства, пізнанню чужих народів, історії і що вона має позитивний вплив і на господарську діяльність. Для цього навів приклад двох господарів, один з яких провадив раціональне рільництво (удобрював грунт, вчасно сіяв) і мав гарний врожай. А інший все робив як-небудь і отримав гірший результат. Для посилення аргументів навів також приклад гарного господарювання німців, які, крім рільництва займалися бджільництвом, садівництвом, вирощуванням овочів, що мали високу ринкову ціну. Також, вказуючи на раціоналізм німців, пояснив, що їхній господар обов'язково збере розкидані по полях свої ділянки в одну, навіть, якщо б це йому і дорого коштувало. А також добрий господар сіє, крім збіжжя, різні рослини (напр., ріпак), дбає про сіножаті, краще годує худобу. Тому «німець собі і будинок ліпший поставить, і ліпше жити буде, як наші люди». І повчальний підсумок — «А що сьому причиною? Наука, розумна праця і ощадність. Німцеві стане і школу оплатити, і на книжку для дітей... ніколи не жалує. Так би і нам учитися треба, як би дохід помножити можна». Пояснив, що попередній досвід господарювання, яким послуговувалися колись давно селяни, вже не придатний. «Отже і до господарства потрібна наука, щоби землі, котра нас годує, не утратити».

Пояснюючи потребу заснування по селах шкіл, вказав на існуючі проблеми в цій царині. Перше: початкові навчальні заклади не відповідали тогочасним потребам народу, не приносили користі, тому що «чого діти навчаться в школі, і те забувають скоро». Також вказав на іншу важливу проблему — полонізацію шкіл. І це пов'язав із виною самих селян, оскільки вони не знали «Шкільного закону», який дозволяв засновувати школи з народною мовою навчання. Тому «коли громада руська схоче мати руський язик викладовий, то ніхто їй того заборонити не може». Для посилення агітації за освіту навів приклади, за якими неписьменність шкодить при сплаті податків, при зверненнях до органів влади. Завершувала цю розмову агітація священика за доцільність заснування по селах народних шкіл.

П'ята і завершальна розмова [5, с. 38—54] пояснювала читачам, що крім науки потрібна і раціональна праця. Для пояснення цього автор вдався до прикладів такого підходу в чехів і німців. Священик переконував громаду, що у цих народів «інакше, там майже всі уміють читати і писати». Там добре працюють і вдаються до сторонніх заробітків: «зроблять своє, тай ну-те на заробітки». Тому «господарі тамошні — гей пани; їх доми і будинки не такі, як у нас», вони «працюють і щадять».

Далі розмову звернено на важливу тогочасну проблему — лихварство. Священик, засуджуючи це явище, наштовхнувся на закиди селян, згідно з якими коли неврожай, град, падіж худоби, потрібні позики, тому й необхідно звертатися до місцевого лихваря за допомогою. Священик, відкидаючи ці закиди, вказав на засіб порятунку в подібних обставинах. Перш за все дорікнув непомірними видатками селян на весілля, хрестини, вказав, що при низьких цінах на збіжжя податки стають великим тягарем, а потім порадив: «менше видавати, а більше приробляти». А щоб у складних ситуаціях «було звідки порятуватись, треба позаводити всюди шпихлірі громадські і каси». Далі пояснив, що і як необхідно чинити для цього.

Священик радив восени частину зібраного врожаю скласти у шпихлір, щоб «коли не стане чоловікові хліба, було де взяти збіжжя на прожиток і на посів. Так само можна мати касу громадську, щоб в потребі було де на малий процент кілька ринських визичити». І пропагандистський висновок: «де буде шпихлір і каса, там не будуть знали люди ні голоду, ні лихви». Далі наведено приклад, як священик в одному селі після довгих розмов зумів переконати громаду заснувати шпихлір. І внаслідок цього роботодавці втратили дешевих робітників, а орендар — можливість мати лихварський зиск.

Після того священик пояснив, як мала б працювати ця громадська «установа» і яку можна мати з неї користь. Для цього він навів «механізм» руху збіжжя як засіб позики. За позичений «корець» зерна треба брати при поверненні не півтора, як корчмар, а лише «одну чвертку». Тоді «таким способом з 12-х корців початкової зсипкизробиться нам за 10 літ більше як 100 корців, а за 15 літ більше як триста корців». Для посилення аргументації автор подав таблиці, в яких проілюстрував збільшення кількості зерна у шпихлірах по роках. Далі парох пояснив, як можна скористатися із отриманих, у перспективі, надлишків. Вказав, що при наявності у шпихлірі вже 200 центнерів можна зменшити процентну ставку «на 4 горці». А також, маючи надлишок зерна, можна його продати, а на виручені гроші заснувати громадську касу, за допомогою якої «мож буде рятуватися в потребі, також, на менший процент, щоб не лізти» у лихварські руки.

Поряд з цим автор подав й інший спосіб заснування шпихліра. Щоправда, він цікавий не стільки технологічним підходом, скільки латентною формою пропаганди ідеї національної соборності. Священик поінформував громаду, що «за границею, під царем московським, жиє таких людей руських, як і ви, ще 13 мільйонів». Далі розказав, що там, для своєї потреби селяни зносять не зерно, а снопи, в залежності від наділу, і складають у стіжки громадські. Відповідно, «копами» позичають і «копами» віддають борг у жнива, але вже «з процентом».

Для посилення пропаганди доцільності заснування шпихлірів автор, в особі священика, навів ще один аргумент, за яким віддаючи борг лихвареві, селянин втрачає, а повертаючи борг у громадську комору чи до каси, то «те ваше і будете могли знов ужити на потреби громадські», та і процент лихварський «далеко більший, як наш».

Наступна частина останньої, п'ятої, розмови стосувалася пояснення вигоди громадської каси під кутом зору «коректнішого» проценту. Наголошено, що відсоток встановлює громада і що він повинен бути «не більше, як двадцять від ста». Священик на закиди селян, що і він є надто високим, пояснив, що лихварський становить 52% річних, а свій процент, з часом, можна зменшити. Після цього наведено логічний висновок: «маючи шпихлір і касу, не знали би люди ні голоду, ні… лихви, не потребували би збувати свого грунту, було би з часом на школу і на церков, та ще могли би, з часом, також заложити які фабрики, як те діється у німців, або чехів».

В наступному блоці пояснюється інший спосіб створення громадської каси. Він звернув увагу на те, що «громади мають… старі облігації, то можна би ужити на заклад каси проценти від них, а ні, то зміняти їх на гроші». При цьому вказав, у який спосіб можна було б їх продати. Наводив інші можливості здобуття коштів на «касові» справи, які були під силу селянам.

Важливим пунктом «розмови» була порада щодо забезпечення належного ведення цих громадських «інститутів». Це міг робити «чоловік (стигатор), який має бути добрим». Для пояснення цієї позиції навів приклад, за яким колись один пан заснував для людей касу і добре її вів, а після ліквідації панщини передав її громаді, яка не змогла справитися, і каса занепала. Тому радив на посаду обрати грамотну людину, «що б він усе записував», тобто вчителя. А на закиди громади, що це призведе до додаткових видатків, які громада не осилить, висловив міркування щодо додаткових засобів поліпшення матеріального стану вчителя. Наприклад, сільський педагог міг би займатися «пасічництвом, шовківництвом і т. д., тоді і діти приучувалися б сих пожиточних речей і для громади був би хосен». На завершення розмови священик радив з літа чи осені приступити до заснування шпихліра та каси і головною умовою для цього вважав волю: «де кріпка воля, там і перешкоди уступити мусять».

Наприкінці книжки наведено текст «Статуту громадського шпихліра», ухваленого Збаразькою повітовою радою, що складався із 10 параграфів [5, с. 55—56]. В наступному виданні цієї брошури (1874 р.) додано ще й інформацію «О касах пожичкових» та «Статут кас пожичкових», що складався із 23 параграфів із наведеним переліком зразків атрибутивних документів [6, с. 80].

Цей перший зразок соціально-економічної просвіти важливий є і під кутом зору змісту, і форми подачі матеріалів. Зміст побудований за принципом детермінізму, що включав констатацію тодішніх проблем, пояснення їх причин і засобів подолання та очікуваних результатів. Негаразди пов'язано із матеріальною нуждою селянства, до якої призвели наслідки панщизняного стану, неготовністю селян швидко адаптуватися до нових умов соціальної свободи. Тому причини диференційовано на зовнішні і внутрішні, при наголошенні на важливості останніх, які можна було змінювати на користь селянства. Обидві складові причин призвели до того, що неосвічене селянство, вражене вадами сформованими у попередніх, панщизняних часах — пияцтвом, ледарством, марнотратством, втрачало землю, зубожіло. Для поборення цього стану наведено низку порад, що стосувалися пропаганди освіти дорослих і дітей, раціонального ведення господарства та створення громадських шпихлірів та позичкових кас. Саме такі пропозиції мали б порятувати зубожілих селян від злиднів і безперспективності.

За сутністю ця брошура мала багатозначний вираз, який стосувався соціально-економічних і громадсько-політичних проблем, відзначався пропагандистсько-агітаційним, інформаційним характером, прагматизмом. У ній економічні питання тісно пов'язані із загальним станом суспільства та проблемами Галичини як коронного краю Австро-Угорщини. Вектор дії мав, головно, внутрішнє спрямування. Незважаючи на нарікання на зовнішні обставини, панщину і її спадок, виверти доміній та лихварів, головна увага зосереджена на внутрішніх вадах, які можна і необхідно було поборювати. Тому автор наголошував саме на особистісних хибах тодішніх селян, які призводили до породження матеріальних негараздів. Відповідно, основне призначення праці було спрямоване на переконання селян і громад самим вирішувати власні проблеми і вказано, в який спосіб. Для цього необхідно було йти шляхом самовдосконалення, що означало викорінення поширених вад — пияцтва, марнотратності, лінивства, тобто всього, що руйнувало духовну й матеріальну базу селянства, а взамін автор пропонував розвиток в освітній сфері, радив призвичаюватися до раціональної праці, ощадливості, а також закликав посилювати роль громад за допомогою влаштування громадських шпихлірів та позичкових кас.

За формою викладу ця праця мала добре продуманий підхід, за яким матеріал подавався в такий спосіб, щоб він був і важливим, і зрозумілим потенційним читачам — селянам, і цікавим та придатним до практичного застосування. Для того автор використав вдалий прийом, за яким текст подавався через діалоги, учасники яких були прості селяни, кожний із своїм характером (розважливий Павло, скептичний Василь), а також введено постать мудрого, компетентного порадника — священика, який переймався долею людей й хотів їм допомогти (друга-п'ята розмови). Це поліпшувало сприйняття пропагованого матеріалу, посилювало довіру до викладених міркувань, порад. Крім того, автор, вводячи як персонажів розмов громаду і пароха, намагався у такий спосіб вивести образ місцевого провідника — руського священика для тодішньої громади, яку можна асоціювати із всім тогочасним суспільством,

яке, головно, складалося із селян і найосвіченішою людиною на селі був саме священик.

Важливими були і педагогічні підходи, що передбачали повтори-узагальнення «викладеного матеріалу», що наведені на початку другої частини (четвертий «розговор»), та підсумовуючого повтору «пройденого матеріалу» наприкінці п'ятої розмови. За своїм спрямуванням робота мала інформаційний, дискусійний вираз, а також частково була спрямована на розширення світогляду, формування активної особистісної й громадянської позиції, часткову політизацію селянства. Для посилення зацікавленості пропагованими ідеями використано приклади вдалого господарювання німців і чехів, наведено прогнозовану користь від пропонованих заходів. Також у ненав'язливій формі пропаговано ідею національної соборності.

Наступні публікації «Просвіти», що мали більше «плановий» характер, стосувалися, головно, господарських порад. Друга просвітницька ініціатива, спрямована на поліпшення матеріального стану суспільства, була поміщена у першому «Народному календарі на рік звичайний 1870», датованому тим же роком, що і праця о. Ст. Качали — 1869. В рубриці «Порадник господарський і лікарський» подано сім невеликих інформаційно-порадницьких матеріалів, що стосувалися поліпшення сільського господарства.

У першій замітці «Як найліпше тучити[1] звірят» наведено поради стосовно раціональної годівлі тварин [15, с. 37]. Вказано, які рослини є найпоживнішими для тварин (бобові, олійні культури, овес, ячмінь), подано спосіб приготування корму. У другій публікації під назвою «Як запобігти бракові гною» [13, с. 37—38] наведено приклади, за якими розвинені європейські народи (німці, французи, англійці) використовували різні органічні добрива, і вказано, як ці види добрив застосовувати для підвищення родючості грунту. Третя інформація «Як ходити коло коней» [18, с. 38—39] пояснювала раціональний спосіб годівлі коней і лошат, догляд за ними, як привчати молодняк до запрягу. У четвертій публікації «Як позбутися хробацтва на городі» [16, с. 40] наведено рецепти боротьби із шкідниками рослин, що розмножувалися у грунті. В п'ятій інформації під назвою «Як розводити добрі шпараги» [17, с. 41] викладено поради щодо підготовки ґрунту, впорядкування грядок, способу посіву, сівозміни. Шостий матеріал пояснював «Як і коли сіяти ячмінь» [14, с. 42]. У ньому наведено дані про види ячменю і способи його посіву. В останній публікації перераховано найпоширеніші хвороби овець [8, с. 43] і пояснено способи їх діагностування та лікування.

Загалом, ці публікації в лаконічній формі подавали інформацію, яка мала краще зорієнтувати селянина у справі поліпшення ведення рільництва і тваринництва. Короткі матеріали давали лише частковий матеріал й мали, як можна припустити, більше моральний характер, що стосувався заохочення селянства до раціональнішого ведення власних господарств і подавав невеличку інформацію, як це потрібно робити. Спосіб викладу матеріалу — описово-інформаційний та рекомендаційно-порадницький.

Третьою публікацією, що мала тематичний стосунок до селянської господарки, були дві статті, вміщені в просвітянському альманасі «Зоря» за 1870 р., яку підготував О. Партицький. Перша під назвою «Дещо про бульбу» [12, с. 35—46] написана у стилі оповідання, починалася із короткої передісторії запровадження картоплі в нашому краї. Автор Р. Юнович розповідав, що ця рослина завезена із Америки і що люди спочатку до неї ставилися з недовірою. Для «популяризації» нової культури «один аптекар» застосував цікавий спосіб. Він засадив город картоплею й оголосив про свою «монополію» на цю диковинку і поставив для нагляду охорону. А «що заборонено, то річ для нас ласа», і люди почали тихцем її «позичати» в аптекаря. Охорона, яка була наперед поінформована про «ліберальність», не дуже пильнувала своїх обов'язків, так що в скорому часі селяни мали на свої городах цього американського іммігранта.

Далі автор зазначив, що спочатку люди не розуміли, як необхідно було споживати новинку. Навів приклад німців, які пробували готувати їжу із «бараболькок», що формувалася із цвіту картоплі. Їм це не смакувало. Допоміг випадок. Один чоловік знайшов спечені картоплинки (садівники палили багаття і вони випадково туди потрапили), скуштував їх, сподобалося і зрозумів, що придатні в їжу коренеплоди, а не ягоди. З того часу ця рослина стала другим хлібом для селян, особливо в часах, коли був неврожай на зернові.

Далі, після такого історичного екскурсу, автор подав інформацію про спосіб розмноження картоплі та

[1] Тучити — відгодовувати.

догляду. При тому вдавався до цікавих прикладів, можливо, у дещо гіперболізованому трактуванні можливостей росту цієї рослини. Розповів, що він бачив в одного господаря картоплю, якої «корч вищий від мене, і рукою не міг я верху досягнути». Господар змушений був стебла підтримувати «тичками», оскільки вони «виросли на п'ять ліктів високо, а під корчем було шістдесять бульб, з котрих шістнадцять більше як пів фунта[2] важили» [12, с. 36]. Далі наведено способи зберігання картоплі, окремо пояснено, як це робити із посівним матеріалом і картоплею, призначеною для споживання.

Після цього викладено поради щодо підбору посівного матеріалу. Автор вважав, що для садіння найкраще підходить картопля середніх розмірів з невеликою кількістю «очок» і що картопля родить найкраще у піщано-глинистих добре освічених ґрунтах.

Також викладено поради щодо її вживання. Зауважено, що цей продукт не варто споживати сам, оскільки це призводить до ожиріння і не дає людині сили, а картопля «попри других стравах... здорова і для тіла служить». Далі подано рецепт визначення кількості крохмалю в картоплинах (помістити коренеплоди в соляний розчин, і та, що опускалася, мала найбільший вміст крохмалю) та спосіб його отримання. Для цього необхідно було її подрібнити на тертці, змішати з водою і «витиснути» отриману суміш через тканину. Крохмаль за деякий час осяде на дно. Далі наведено спосіб його очищення, а після висихання він ставав придатним до застосування. І наведено приклади, в який спосіб використовувався, зокрема, для виготовлення клею чи на продаж.

Крім того, наприкінці замітки висловлено і певні застереження. Так вказано, що в молодій картоплі є отрута і вона також міститься у «відвареній воді, яку не треба вживати». Поінформовано, що із гнилої картоплі виготовлялася «гнила горівка, так звана смердюха», яка була поганою для вживання, і наведено негативні приклади цього [12, с. 42]. Очевидно, останній матеріал мав антиалкогольне спрямування.

Загалом, ця стаття була більше цікава історією запровадження картоплі. Практичні рекомендації мали більше інформаційне значення, оскільки якихось особливих методик її вирощування не подано. Можливо, більшого значення мали «рецепти» щодо отримання крохмалю, визначення придатних ґрунтів для цієї культури та застереження щодо недоречності непомірного вживання її у їжу та щодо «перетворення» цього, але вже зіпсутого «продукту» в неякісну горілку. Деякі твердження були дещо перебільшеними і, ймовірно, мали пропагандистський характер, як от висота бадилля, що перевищувала людський зріст (це, властиво, тільки топінамбуру), можливо, для посилення зацікавлення цією культурою, чи перебільшена негативна реакція на «гнилу горівку». Очевидно, в такий спосіб подана антиалкогольна агітація.

Другим «економічним» матеріалом у цій «Зорі» була стаття І. Головацького під назвою «Дещо о гною» [3, с. 42—46]. Спочатку пояснено важливість цього органічного добрива для рослин. Автор вказав, що рослини для росту отримують поживу із землі за допомогою коріння. Поживою «є вода і все, що у воді розпускається, особливо навіз і всяка гнилизна.» Відповідно, родючість землі залежить від кількості у ній гною. Тому землю необхідно угноювати.

Підвівши, таким чином, читача до розуміння важливості удобрення ґрунту, автор у наступних частинах статті зупинився на способах отримання гною та його застосування. По-перше зауважив, що якість цього сільськогосподарського «атрибуту» залежала від здоров'я худоби і від якості корму. Також вказав на види підстилки, які можна застосовувати у стайнях, а це «бульбянку, хвою, деревне листя, очерет, опилки, навіть суху землю, мох... а навіть торф» [3, с. 43]. Тобто перерахував ті види, що були і придатними для цього, і були доступними селянину. Також зауважив, що для кращої консистенції гній можна не вивозити із стайні, бо він у такий спосіб набуває необхідної якості, крім того, є природним утеплювачем приміщення. Наведено застережні заходи. Другий спосіб отримання гною, придатного для удобрення, це зберігання його в «купах». Пояснено, як саме це раціонально робити.

У наступній частині автор розповів про спосіб застосування гною, при цьому вказав, які саме його види найкраще підходять для різного типу ґрунтів. Крім гною названо й інші види добрив — попіл («зола»), вапно, мелені кістки. Пояснив, що торф добре змішувати з попелом. Гашене вапно підходить до глинистих ґрунтів, кістки придатні для «кислих» земель, лук. Також автор застеріг селян від спалю-

[2] Фунт — міра ваги, що дорівнювала 409,5 г.

вання стерні чи трави. Хоч і вказав на можливість таких дій, однак зауважив, що це не можна практикувати тривалий час, бо вогонь випалює і «плодну землю», яка «стаєся безплодною» [3, с. 45].

У завершальній частині наголошено на важливості удобрення землі, для чого необхідні належні підходи щодо заготівлі удобрення і, перш за все, гною. Від цього залежала успішність селянських господарств. Завершив статтю моральними висловлюваннями щодо нерозважливого селянина: «не на кого жалуватися, коли їсти нема нічого, коли для худоби нема поживи, коли не ведеться господарство: винуватий він сам — його недбалість, його нерозум.» «Добрий господар не тільки береже хлівний гній старанно, но він уміє еще всяку нечистоту в хосен обернути». Господар повинен також готувати перегній із трави виполотої із грядки, листя із саду, попелу тощо для удобрення своєї землі [3, с. 46].

Загалом, ця стаття була більш-менш важливою з позицій прагматизму і придатності для застосування селянством. У ній почергово лаконічно викладено важливу інформацію, необхідну для розуміння важливості систематичного удобрення ґрунту, що забезпечувало його родючість, а, значить, і матеріальний стан селянства. Для цього у рекомендаційній формі пояснено, як приготувати якісний гній, які є види органічних добрив і як їх застосовувати, враховуючи специфіку землі та добрива. Моралізаторське завершення статті наголошувало на необхідності й можливості поліпшення ведення рільництва і наголошено, що це залежало виключно від господарських зусиль селян, а ця стаття давала необхідні знання для цього.

Першою у тому часі окремою книжкою, що була присвячена виключно господарській просвіті народу, стала перша частина серійного видання І. Бічая, під загальною назвою «Практична наука господарства сельського», що розповідала «О навозі» [2]. Вона складалася із передмови та чотирьох частин. Написана науково-популярним стилем із знанням справи. На відміну від попередніх видань, вона була складнішою для читання й містила повнішу інформацію, необхідну для розуміння важливості практики удобрювання посівних ділянок та видів добрив і способів їх застосування. Щоправда, за своєю структурою, окремими трактуваннями вона нагадувала статтю І. Головацького тільки в ширшому плані щодо пояснень окремих складових предмету викладу.

У «Передньому слові» пояснено суть проблеми. На думку автора, на той час не було належних праць щодо вдосконалення сільського господарства, яке було єдиною у краї формою економічної діяльності, а земельні наділи зменшувалися, що ускладнювало і так не найкращу ситуацію на селі. Далі І. Бічай наголосив, що «старосвітський лад нашого господарства при нинішніх поступах часу попровадив до сумних, лиш негативних результатів. Нехай же гіркий досвід дотеперішній буде хоч наукою для нас на будуче». Автор вказав, що його праця буде охоплювати «всі галузі сільського господарства: о гною, о управі ріллі, о хові товару, о плодозміні, о пчільництві і т. д. [2; «Переднє слово» б. в. с.]». Зауважено, що для її написання використано і власний досвід, і тогочасні праці про господарство і викладено це у спосіб придатний для практичного вжитку «особливо менших господарств».

На початку основної частини автор пояснив важливість удобрювання через характер розвитку рослин, яким для росту необхідно отримували «поживу» із повітря і ґрунту. Грунт, який не удобрювався, при постійному вжитку виснажувався, тому необхідно було його підживляти. Однак, важливо було знати чим саме, в який спосіб і в якій кількості. Тому рільникові потрібно було орієнтуватися у питаннях, як живляться рослини і які є «живла рослин» [2, с. 1]. Пояснивши таким чином важливість своєї праці і вагу викладеного у ній матеріалу, що мало посилити, чи викликати інтерес до цього просвітнього видання, автор у кількох наступних частинах виклав основні дані й поради, що мали навчити селян дбати про родючість власних земельних маєтностей і отримувати стабільні врожаї.

Логічним, після цього, була перша розповідь про те «Як живляться рослини». У ній пояснено принцип росту рослин на основі кліткового розвитку, що передбачав поступлення «поживи» з ґрунту і повітря. Отримуючи із зовнішнього середовища вологість, і «різні гази», а із землі різноманітні солі, кислоти (вуглецеву, азотну, фосфорну, аміачну та інші поживні речовини) кількість клітин збільшується, що і становить ріст рослин. Далі автор логічно перейшов до узагальненої характеристики гною, який, як зауважено, є головною умовою життя господарських культур, вказавши на три його види — рослинний, тварин-

ний і мінеральний. Наступні частини присвячені детальній характеристиці кожного із них.

Спочатку автор значну увагу зосередив на питанні «О навозі звірячім», який оцінено як найкращий засіб для удобрення полів, оскільки постачає рослинам вуглець і аміак. Далі подана детальна характеристика цього сільськогосподарського атрибуту, його походження і 4 види. Вказано, які рослини потребують для нормального росту кожного з них. У наступному блоці детально розказано як найкраще приготувати гній, щоб він був придатним для раціонального застосування. Пояснено відмінності гною в залежності від його походження (великої рогатої худоби, коней, курей) і спосіб застосування кожного з них. Також подано «рецепт» поліпшення якості цього важливого засобу удобрення шляхом облаштування місця для його зберігання («гноїща»). Окремим пунктом були поради щодо транспортування його на поля, спосіб приорювання тощо.

У наступній частині праці розкрито поняття «рослинний гній», охарактеризовано окремі його види. Найперше пояснено користь від використання рослин сидератів, які внаслідок приорювання збагачували землю, робили її родючішою. Перераховані їх види — «лубінь» жовтий (очевидно люпин — рід бобових, використовується як сидерат), гречка, білий буряк, горох, конюшина [2, с. 33—35].

Далі у підрозділі «О навозах мінеральних» пояснено що таке мінеральні добрива і потрактовано їх як гіршими до органічних, до того ж, надто дорогі. Вказано, на яких ґрунтах їх доцільно використовувати. Подано характеристику окремих міндобрив і викладено способи застосування. Пояснено, як готувати і використовувати вапно. При цьому висловлено і застереження у зв'язку із специфічним впливом його на родючість землі. Це прив'язано до приповідки: «вапно збагачує вітця, а дітей робить бідними». Це означало, що тимчасова вигода від використання цього виду добрива з часом має негативний вплив на землю, поступово зменшує її родючість.

Також подана характеристика гіпсу, спосіб його використання. До природних речовин, придатних для удобрення, автор відніс і глину. Названо її види, і вказано які з них можна було застосовувати для різних ґрунтів, зокрема піщаних. До поліпшення родючості землі, як вважав автор, були придатними також пісок, торф, попіл, сажа, компост, мелені кістки. Кожному з цих засобів подано характеристику й рекомендації щодо правильного використання. Наприкінці книжки вміщено малюнки-схеми влаштування місця для правильного зберігання гною.

Загалом, ця книжка відзначалася ґрунтовним викладом питань щодо видів удобрення землі з метою зберігання і підвищення її родючості. Загальна схема, яку використав автор, передбачала перелік видів добрив, їх характеристику та класифікацію, призначення, спосіб застосування, застереження про можливі негативні наслідки від тривалого використання. Її зміст, структура, спосіб подачі матеріалу, доповнення свідчили про ґрунтовний підхід автора до цього видання. І. Бічай намагався запропонувати читачеві комплексний, різноманітний матеріал до пояснення значення, важливості й переконував в доцільності систематично удобрювати використовувану землю для того, щоб вона зберігала родючість, і запропонував засоби для її поліпшення. Викладений матеріал відзначався продуманою структурою, дидактичним підходом, вичерпною кількістю перерахованих засобів, зрозумілим поясненням щодо зберігання, використання різних видів добрив. Щоправда, не надто простий стиль, дещо складна мова викладу, можливо, ускладнювали її сприйняття тодішніми читачами. Зазначимо, що наступні дві частини цієї серії авторства І. Бічая, вийшли у 1875, 1877 рр.

П'ятим виданням, що вміщувало публікацію спрямовану на піднесення матеріального добробуту селян була стаття у черговій читанці «Просвіти» «Ластівці» під назвою «Що то вже у нас по селах не дієся (не байка, а сама правда)», яка складалася із двох частин, написаних в стилі оповідання [9, с. 46—51]. У першій розказано про нерозважливого господаря, який завдяки намові лихварів та власній піддатливості потрапив у скруту. Стаття починалася інформацією, що лихварі «в Белзі і Угнові мають той звичай, що в часі ярмарку снуються повсюди і напастують наших людей, щоб в них гроші позичити». Так вони намовили одного селянина на позику в 30 з. р. і визначили термін повернення боргу. Однак селянин його не дотримав, грошей не повернув. А лихвар, як це було домовлено, у випадку несплати, вижав господареву пшеницю. Це нанесло немалої шкоди селянинові, й він вже не мав змоги повернути борг. Лих-

вар заспокоював, казав, що нема чого журитися, бо «в Жовкві є така каса, де всім хлопам на грунт гроші позичає», і він все владнає. Селянин знову погодився, і з часом банк йому надав позику в 400 з. р. Повертаючись з грішми у супроводі лихваря додому, нерозважливий селянин не минав корчми, відвідував ярмарок, а, захмелілий, заснув, прокинувшись став нишпорити по кишенях «а ту і шеляга з позичених грошей нема». А, з часом і їх необхідно було повертати, а не було звідки. «По трьох літах спродано весь грунт і господарство через ліцитацію. Про марних тридцять ринських мусів наш чоловік полишити на старі літа батьківську хату, взяти кий жебрачий у руки та торби через плечі перевісити, і мандрувати у світ Божий за прошеним хлібом».

В другій частині [9, с. 52—54] у такому ж стилі розповідалося про іншого селянина «з-під Зборова», який позичив у лихваря 50 з. р. під заставу власного майна, що було засвідчено нотаріусом. Процент становив «по крейцерові від ринського на день». А в означений термін потрібно було вже віддавати 100 з. р. «Позичальник» віддав лише половину, а на другу половину лихвар визначив процент у півтора рази більший від попереднього. У домовлений час селянин повернув лише 50 з. р., а «процентних» 80 з. р. віддати не зміг. І знову просив відтермінувати сплату боргу. Загалом, селянин втратив маєток і став жебраком.

Головна ідея статті — показати і спосіб визиску селян лихварями через втягування їх в боргову кабалу із високими процентами, які постійно збільшувалися, і, на чому наголошувалося, вину самих нерозсудливих «господарів», що піддавалися на вмовляння і самі, через власні не найкращі якості, не могли адекватно реагувати й втрачали все своє майно. Автор, розповідаючи про типову ситуацію, намагався довести до селян основні причини такого негативного становища. Це вади самих селян: піддатливість, легковірність, неготовність сплачувати свої борги вчасно й в повному обсязі, марнотратство, нерозважливість, марнославство. Ця стаття була застереженням для людей, розкривала механізм лихварських дій і пояснювала небезпеку від власної нерозторопності, переконувала бути обережними й остерігатися лихви.

Остання в цьому періоді, шоста, публікація, спрямована на підтримку матеріального становища селян, написана І. Наумовичем, що побачила світ у черговій просвітянській читанці «Мотиль» під назвою «О касах позичкових. (Письмо до руських громад)» [7, с. 39—50]. Написана у стилі оповідання, вона поєднувала і методи повчання, і пропаганди та агітації, застереження, критику.

Початок був дещо несподіваним як для такого роду друків й мав чітко виражену політичну основу, яка вказувала на причини тогочасних суспільних негараздів русинів. Автор розпочав статтю цікавим історичним екскурсом на політико-економічну тематику: «колись ми були славним народом, і не було багатшого краю, як наш руский край». «У князів наших, у бояр наших були незмірені багатства і люди наші не були бідні, бо… кожний русин був тогди як не купцем, то земледільцем». Після такого, дещо романтично гіперболізованого трактування заможного життя народу за «наших князів» наведено оцінку «теперішнього» стану русинів, а по суті причину злиднів. «Наш руський нарід тепер не має своїх панів, а чужих, що не його язиком говорять і бридяться його язика». Вони «раді би, щоби руське письмо і руський язик не були на світі». Інакше було в інших народів де всі свої: «як німці, то німці». Відповідно, «там німецький пан дбає о церков, о школі, о касу громадську, о все добро громадське, а у нас лише о корчми і о те, щоби люди мали що пити і голову чим запаморочувати». Кількість шинків, як вказано, така, що «ціле село смердить горівкою і нуждає» [7, с. 39—41].

В такий «історичний» спосіб, протиставивши рівень життя «колись» і «тепер», І. Наумович пояснив читачам причини їхньої матеріальної скрути — національний гніт. І, по суті, вказав на політичний шлях вирішення проблем. Бо в країнах, де «всі свої», пани піклувалися про простих людей, а в «нас» чужі пани дбали лише про визиск, до того ж з допомогою поширення алкоголізму. Звідси напрошувався логічний висновок, щоб у нас було так, як колись за «наших князів», або так, як у інших народів, наприклад у німців, потрібно було мати «своїх панів», або самим ставати панами. Чи було це на-пів скритою формою пропаганди ідеї національної незалежності, чи висловлюванням, в такий спосіб, симпатій до Росії, що могло бути властивим цьому представникові москвофільського напрямку, сказати важко. Однак вказівка на політичні причини бідування народу прозвучала чітко, без будь-яких обтічних натяків.

Тому, як випливало із попередніх міркувань, саме «чужі пани» призвели до такого стану народу. Бо засилля шинків спричинило зубожіння і «єсть у нас села, де уже через половину, або і дві третини ґрунтів займали» лихварі. Далі автор відтворив непривабливу картину сільського життя. За його твердженням народ спивається, «люди... обдерті, як би то не люди, а яка дичина, жиють без набожества, без молитви і до злодійства, і до рабунку беруться, бо нужда і горілка всього навчить» [7, с. 41].

Нераціональному, згубному використанню заробленого автор протиставив, очевидно із виховною, пропагандистською метою кращий спосіб. Він переконував, що гроші, які селяни пропивали, можна було б потратити на «одежу, на порядні хати... на книжки, на всяку науку». А з часом могли б зажити так, як німці-колоністи, які «мають гроші кожний у себе і в громадській касі». Для чіткішого пояснення причин насущних проблем порівняв життя німецьких колоністів поблизу Коломиї із зубожілим існуванням галичан. У німців гарні доми, в достатку худоби. А в корчмі там не німець, а наш мужик сидить. І висновок: «видите, люди добрі, що то тверезість, що то світло і розум». А у нас найдемо «великого ворога нашого: темноту» [7, с. 42—43]. Тому люди спиваються, і земля переходить до шинкарів, бо «темні і не знають собі поради». Через це селяни, маючи по 10 чи 15 тисяч «облігацій позичкових», не вміють їх використати з користю.

Після чого вказав на вихід із скрутного становища — порятунок у касах позичкових. І розповів, як «спродати наші облігації, а з них зробити... порядну касу». Навів приклад вдалої діяльності такої каси, у якій вже знаходилося «3 400 з. р. і борги поплачено, і зоставлену землю викупили. Процент 12 (один крейцер від ринського на місяць)». І заклик: «то, люди добрі, ми вам жичим, щоби і ви у ваших громадах тую [касу] зробили, і раз на всегда попрощалися з лихвою». Далі застереження і порада: «ніхто вам... не поможе, як собі самі не поможете». Не поможе банк, що ніби бере 12%, а в дійсності більше виходить, а у своїй касі процент менший [7, с. 44—48].

Далі автор навів чіткіші поради щодо заснування громадської позичкової каси. Знову наголосив на важливості у цьому облігації. Він писав: «по-правді добре би було, щоби наші громади, де мають такі гроші в облігаціях, переміняли їх, і позаводили собі каси». При цьому автор застеріг, щоб для її ведення були добрі люди «і не хотіли в громадську касу руку вмочити». А «до того треба начальства чесного і порядного». На завершення додав, що каса стане «помічною» і під час збору податків. Вказав також, що раціонально буде виплачувати борг щоквартально по ¼ з визначеного процента, який буде зменшуватися. Тобто за чотири квартали боржник мав повністю сплатити борг.

Публікація І. Наумовича складалася із трьох частин. Перша, у субпідрядній формі пояснювала політичні, звідси і соціальні причини селянської нужди. Втрата незалежності призвела до того, що колись багатий край через політику визиску чужинських можновладців перетворився на край зубожілого, «темного народу». Чужі пани, які дбали лише про власний добробут, за допомогою поширення пияцтва тримали люд у покорі й нужді. Для унаочнення наведено приклад німців, у т. ч. й німецьких колоній у Галичині, в яких «всі свої» і рівень життя, а загалом і розвитку, були незрівнянно вищими від русинів. Друга частина пояснювала тодішній стан суспільства, що був наслідком чужинецької політики — пияцтво, деморалізація, у т. ч. безбожництво, криміналізація суспільства свідчили про «темноту народу», яка і була головною причиною негараздів і призводила до втрати зелі селянами. Третя частина присвячена пропаганді й агітації шляхів виходу із скрути. Ними були, як можна зрозуміти, освіченість, про яку мали б дбати селяни, релігійність і активна життєва позиція, яка передбачала власні дії, спрямовані на захист своїх матеріальних інтересів. До цього закликав І. Наумович рекомендуючи заснування громадських позичкових кас, за рахунок продажу «облігацій», якими володіли сільські громади. Також пояснював, як саме необхідно було вести таку касу, зосередивши увагу на чесності його керівництва. Ця стаття мала ідеологічне й прагматичне значення й дещо виходила за рамки виключно економічної просвіти. Вона охоплювала політико-соціальну й економічну сфери.

Ця стаття І. Наумовича за своїм духом і тематичною спрямованістю перегукувалася із брошурою о. С. Качали. В обох присутній політичний аспект, чітка вказівка на «темноту народу» як на головну причину злиднів, пропаганда самостійності у справі

забезпечення матеріального добробуту, що мала базуватися на власній ініціативі громад. Також обидві публікації були спрямовані на спонукання селян до творення громадських кас позичкових.

Загалом, просвітяни, вказавши в ідеології на важливість економічної проблематики майбутніх видань для народу і на поступовість подачі книжок з таким тематичним спрямуванням, в основному дотримувалися цих ідейним уявлень. Тому спочатку намагалися друкувати матеріали пізнавального, навчального, релігійного характеру, літературні твори. Однак, реальність внесла свої корективи. Перші друки, як виглядає, значною мірою залежали від готовності Товариства до такої діяльності, позиції окремих авторів, фінансових можливостей. Відповідно, незважаючи на задекларовану відтермінованість економічних праць, «Просвіта» вже в перший рік діяльності започаткувала видання, спрямовані на підтримку матеріального становища народу.

Порушення пролонгованого підходу щодо друку такого виду літератури, зумовлено ініціативою о. Ст. Качали, і вже у 1869 р. Товариство пускає у світ першу брошуру, спрямовану на соціально-економічне поліпшення становища галицьких селян. На далі, економічна тематика поміщувалася і в альманахах, які домінували, і в окремих виданнях. Із них: у «Народному Календарі» на 1870 р. 7 заміток, у альманахах-читанках — 4 публікації («Зоря» за 1870 р. — 2 статті, «Ластівка» і «Мотиль» за 1874 р. — по 1 статті). Загалом, 11 публікацій, вміщених у 4-х збірниках.

Також у тому часі «Просвіта» опублікувала два окремих видання на вказану тематику. Це брошури о. Ст. Качали й І. Бічая. Якщо перша праця була «випадковою», то книжка «О навозі» й наступні видання цього автора на господарську тематику, що побачили світ у 1875 і 1877 рр. свідчили про долучення до статей в альманахах окремих друків на господарську тематику, що, певним чином, відповідало ідеологічним засадам Товариства.

За тематичним спрямуванням: 9 публікацій стосувалися поліпшення господарства і 3 торкалися соціально-економічної сфери. Господарська проблематика передбачала, перш за все, поради із агрономії, та ветеринарії.

В соціальному вимірі праці були спрямовані на піднесення матеріального добробуту виключно селян. З асоціативних позицій вони мали два напрямки. Перший передбачав підтримку господарів-індивідуалів. Наведені рекомендації щодо раціоналізації сільськогосподарського виробництва могли використовувати окремі селяни для ефективнішого ведення власних господарств. Це стосувалося порад із агрономії, ветеринарії. Публікації, що мали соціально-економічний характер (поради щодо протистояння лихварству) частково могли бути корисним і окремим селянам і частково могли бути реалізованими лише зусиллями громади, оскільки передбачали об'єднання селян для заснування громадських шпихлірів і позичкових кас. Це стосувалося кооперації і самоорганізації селян.

За характером і тематичним спрямуванням рекомендації передбачали дії у двох векторах. Перший пропагував раціоналізацію і вдосконалення власного господарства селян, другий — організаційні заходи, спрямовані на захист від лихви.

Праці, що стосувалися рекомендацій на сільськогосподарську тематику, давали, хоч почасти, не великий обсяг знань, однак вони акцентували увагу на можливості, доцільності й реалістичності поліпшувати своє економічне становище. Частина з них мала радше моральне значення, що передбачало спонукання до дії та вказувало, як саме необхідно поступати, й засвідчувала увагу з боку «просвіченої верстви» до своїх земляків, основна маса яких була селянами.

Друки соціально-економічного характеру мали складнішу форму й передбачали комплексний підхід щодо визначення причин тодішніх проблем і шляхів їх подолання. У них суспільство розглядалося з позицій політико-соціальних взаємин, що мали вплив на його духовно-матеріальний стан. Відповідно, автори вказували на причини зубожіння та пропагували шляхи їх подолання. Причини подавалися в історично-детермінованому вимірі із поясненням суб'єктивних факторів як похідних від них. Згідно цього, автори вказували на те, що селянство, внаслідок панщизняного підданського стану вражене алкоголізмом (пропінація) та неосвічене. Однак зазначали, що такий стан був оправданим за панщини, а в нових умовах соціальної свободи це перетворювалося на фактор занепаду народу в моральному і матеріальному відношеннях, тобто набував суб'єктивного «статусу». Такий стан ставав основною причиною негараздів. Його о. Ст. Качала, і о. І. Наумович нази-

вали «темнотою» та «нерозумом» селян, які розшифровували як низку негативних особистісних і суспільних вад: пияцтво, неосвіченість, деморалізованість і нехтування релігійними чеснотами, схильність до антисоціальної поведінки, лінивство, піддатливість, легковірність, неготовність сплачувати свої борги вчасно й у повному обсязі, марнотратство, нерозважливість, марнославство, відсталість, нерозуміння політичних обставин і правових взаємин. Визначення причин проблем суспільства супроводжувалося пропагандою і агітацією шляхів і засобів поліпшення становища. Названі автори пропонували «темноту» замінити на просвіту народу через поширення освіти (запровадження початкових шкіл, читання газет, просвітніх видань), викорінювати особистісні вади і замінювати їх на працьовитість, ощадність, творення основ громадянського суспільства (самим вирішувати свої проблеми, зокрема через заснування громадських шпихлірів і позичкових кас). У цих працях у латентній формі пропагувалася ідея національної соборності. А приклади із вдалого господарювання чехів та німців поширювали ідеї європейської моделі суспільного розвитку.

Форма подачі, викладу матеріалу була прилаштована до потреб і можливостей сприйняття інформації селянством краю. Тому більша частина з опублікованих видань написана у стилі оповідання, одна у діалоговій формі. Також використано дидактичний, повчальний підхід, елементи критики, почасти гострого засудження негативних окремих суспільних рис, що спрямовувалися на пропаганду й агітацію способів вдосконалення господарювання і захисту від лихви. В окремих публікаціях, очевидно з метою посилення зацікавлення виданням, на початку тексту подавалися короткі історичні екскурси, різні цікавинки, що полегшували читання й сприйняття матеріалу. Певним винятком була праця І. Бічая, написана дещо з інших позицій. Добре розроблена структура, вдало підібраний і, значним чином, вичерпний матеріал, наявність прагматичних порад, схем-ілюстрацій поєднувалася із дещо складною формою викладу матеріалу, специфічною термінологією. Це могло, певним чином, ускладнювати читання і сприйняття тексту.

Такі друки мали моральне, дидактично-прагматичне, пізнавальне значення й доступність, легкість сприйняття. Селянам залишалося читати, «озброюватися» необхідними для поліпшення ведення власного господарства знаннями і використовувати їх для забезпечення особистого матеріального добробуту.

1. Центральний Державний Історичний Архів України (м. Львів). — Ф. 348. — Оп. 1. — Спр. 7628. — С. 14.
2. *Бічай І.* Практична наука господарства сельського: у 3 частинах / І. Бічай. — Львів : Просвіта, 1873. — Ч. І. О навозі. — 69 с.
3. *Головацький И.* Дещо о гною / Іван Головацький // Зоря. Читаночка для сельских людей. Кн. 4. — Львів : Просвіта, 1870. — С. 42—46.
4. *К. Г.* [Партицький О.] Дещо про письменство / О. Партицький // Зоря. Читаночка для сельских людей. — Львів : Просвіта, 1869. — С. 3—9.
5. [*Качала С.*] Що нас губить, а що нам помочи може. Письмо для руських селян / о. Степан Качала. — Львів : Просвіта, 1869. — 56 с.
6. *К. Ст.* Що нас губить, а що нам помочи може. Письмо для руских громад. / о. Степан Качала. — Львів : Просвіта, 1874. — 80 с.
7. *Наумович І.* О касах позичкових. (Письмо до руських громад) / о. Іван Наумович // Мотиль. Читанка для руского народу уложена русинами перемискими (Письмо для науки і забави). — Львів : Просвіта, 1874. — С. 39—50.
8. О хоробах овець // Народний Календар на рік звичайний 1870. — Львів : Просвіта, 1869. — С. 43.
9. Правда. Що то вже у нас по селах не дієся (не байка, а сама правда) // Ластовка. Читанка для руского народу уложена львівськими фармазонами. — Львів : Просвіта, 1874. — С. 46—51.
10. Справоздане з перших загальних зборів товариства «Просвіта» / Н. Вахнянин // Правда. — 1868. — № 43. — С. 513—516.
11. Справоздане з перших загальних зборів товариства «Просвіта» / А. Січинський // Правда. — 1868. — № 44. — С. 525—526.
12. *Юнович Р.* Дещо про бульбу / Р. Юнович. // Зоря. Читаночка для сельских людей. Кн. 4. — Львів : Просвіта, 1870. — С. 35—42.
13. Як запобігти бракові гною // Народний Календар на рік звичайний 1870. — Львів : Просвіта, 1869. — С. 37—38.
14. Як і коли сіяти ячмінь // Народний Календар на рік звичайний 1870. — Львів : Просвіта, 1869. — С. 42.
15. Як найліпше тучити звірят // Народний Календар на рік звичайний 1870. — Львів : Просвіта, 1869. — С. 37.
16. Як позбутися хробацтва на городі // Народний Календар на рік звичайний 1870. — Львів : Просвіта, 1869. — С. 40.

17. Як розводити добрі шпараги // Народний Календар на рік звичайний 1870. — Львів : Просвіта, 1869. — С. 41.
18. Як ходити коло коней // Народний Календар на рік звичайний 1870. — Львів : Просвіта, 1869. — С. 38—39.

Volodymyr Pashuk

THE PROSVITA SOCIETY'S FIRST EDITIONS ON THE SOCIO-ECONOMIC AND HOUSEKEEPING THEMES IN 1869 TO 1874

The paper has brought some characteristics of first editions on themes of social economy as well as household works and farming issued by *Prosvita* Society and published in various almanacs and separate prints at the period of 1869 to 1874. These had contained certain recommendations (general data of agronomy and veterinary) as for efficient agricultural management and better care of the domestic animals). To prevent the bankruptcies of farm economies popularization had been lead of some means for strengthening of peasants' financial situation through the establishingt of public granaries and pawnshops, being well-known and effective forms of cooperation. At the same time, there had been spread some calls for fighting people's negative features, as inebriety, laziness, ignorance, extravagance on the one hand, and cultivating temperance, diligence, thrift and establishing schools with native language education on the other.

Keywords: the *Prosvita* Society, enlightenment publications on the socio-economic and agricultural themes, father St. Kachala, I. Bichay, father I. Naumovych, R. Yunovych.

Владимир Пашук

ОБЩЕСТВО «ПРОСВИТА»: ПЕРВЫЕ ИЗДАНИЯ НА СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКУЮ И ХОЗЯЙСТВЕННУЮ ТЕМАТИКУ. 1869—1874 гг.

Охарактеризированы первые издания Общества «Просвита» на социально-экономическую и хозяйственною тематику, помещенные в альманахах и отдельных изданиях в период 1869—1874 гг. В них помещались советы (главным образом сведения из агрономии и ветеринарии) относительно ведения рационального сельскохозяйственного производства, усовершенствования ухода за домашним скотом. Кроме этого, с целью предотвращения разорения крестьянских хозяйств, пропагандировались средства укрепления их финансового состояния посредством создания общественных амбаров и кредитных касс — известных и эффективных форм кооперации. Также высказывались призывы искоренять собственные негативные качества — пьянство, леность, невежественность, расточительность, а вместо них культивировать трезвость, трудолюбие, бережливость, основывать школы с родным языком обучения.

Ключевые слова: Общество «Просвита», просветительские издания на социально-экономическую и хозяйственную тематику, о. Ст. Качала, И. Бичай, о. И. Наумович, Р. Юнович.

Андрій ЛЕСІВ

ЮДА ІСКАРІОТ В ІКОНІ «ТАЙНА ВЕЧЕРЯ» XVIII ст. З с. СОЛІНА

В статті досліджується образ Юди Іскаріота в іконі «Тайна вечеря» XVIII ст. з с. Соліни, зі збірки Музею народної архітектури в Сяноку, Польща. Проводиться детальний мистецтвознавчий аналіз композиції ікони. Особлива увага надається розширеному аналізу унікального образу Юди Іскаріота — досліджується символіка кольору в образі Юди, його жести, зовнішність. Піднімається питання трактування в сакральному мистецтві Західної України образу Юди як зрадника.

Ключові слова: Юда Іскаріот, Тайна вечеря, іконопис, іконографія, символізм, зрада.

Юда Іскаріот — особливий образ в іконописі. Один з дванадцяти апостолів, обраних самим Ісусом, котрий зрадив і видав Його на смерть. У статті образ Юди Іскаріота розглядаємо на прикладі представлення його в іконі «Тайна вечеря» XVIII ст. із с. Соліна, що знаходиться в збірці Музею народної архітектури в Сяноку, Польща.

Селище Соліна було розташоване в лемківських Бескидах поблизу містечка Лісько. Після Другої світової війни українське населення села було вивезене, а в 1968 р. й саме селище опинилося на дні штучного Солінського озера, яке було утворене в результаті будівництва ГЕС. Зараз однойменне селище знову є на березі Солінського озера. В 60-х рр. XX ст. формувалися музейні колекції ікон з українських церков, що перебували на території Польщі, тоді ж до збірки Музею народної архітектури в Сяноку потрапила ікона «Тайна вечеря» з Соліни.

Ікона створена в техніці яєчної темпери на дерев'яній основі. Дошка основи має форму видовженого восьмигранника. Основа оздоблена різьбленим дерев'яним обрамленням, що свідчить про первісне місце ікони в іконостасі. З двох боків обрамлення наявні накладні пілястри з капітелями; капітелі поєднуються між собою різьбленим декоративним карнизом, утворюючи об'ємний фриз, декорований рельєфним рослинним орнаментом. На полі обрамлення, вище від основи ікони, є напис кирилицею «Тайна вечеря Іс Хва».

Ікона зображує фронтально-горизонтальну композицію Тайної вечері, де за прямокутним столом сидять дванадцять апостолів з Ісусом в центрі. Такий тип композиції цього сюжету був характерним для західноєвропейської мистецької традиції, звідки поширився на українські землі в основному в XVI— XVIII ст. [2, с. 276—286]. Трапеза відбувається в інтер'єрі: на задньому плані, симетрично, з двох країв композиції, зображені фрагменти архітектурного стафажу з високими вхідними арками. Композиційна побудова ікони чітко структурована: в загальному сприйнятті переважають горизонтальні лінії, що характерно для ренесансної традиції. Межа прямокутного столу, за яким сидять Ісус і апостоли, проходить горизонталлю від однієї арки до іншої, розділяючи композицію ікони на дві частини. Межа поділу знаходиться трохи вище від середини ікони. За столом сидять Ісус та апостоли — Ісус посередині, праворуч і ліворуч від Нього — потроє з кожного боку — шестеро апостолів. Два

Ікона «Тайна Вечеря» XVIII ст. з с. Соліна

апостоли сидять з країв стола, кожен на тлі архітектурного елемента з аркою. Четверо апостолів, в тому числі Юда Іскаріот, зображені на передньому плані перед столом. Над головами Ісуса і апостолів проходить хвиляста лінія краю декоративної драперії, що посилює загальне горизонтальне сприйняття композиції. Драперія опускається за спини персонажів, зливаючись в тоні з одягом апостолів і створюючи загальне тло аж до рівня білої площини стола.

Колористика ікони є досить обмеженою, іконописець послуговувався лічeними кольоровими відтінками: з холодної палітри — це темний синьо-зелений та зелений земляний кольори, з теплої палітри — декілька земляних відтінків вохри, яскраво-червоний та темний коричневий тон, яким написане волосся апостолів та Христа. Акцентами виступають яскраві кіноварно-червоні кольорові плями. В кольоровому вираженні ікони особливо проявляється професійність автора, володіння знаннями композиції, гармонії ритмів і форм кольорових плям.

Колористично іконописець ділить композицію ікони на дві основні частини. У верхній частині ікони домінують темні тони, завдяки переважаючій кількості холодних синьо-зелених і земляних відтінків, якими вирішені здебільшого одяг апостолів і Ісуса та драперії за їхніми спинами. На такому тлі активно виділяються світлі лики і руки Ісуса та апостолів. На противагу цьому, нижня частина ікони — навпаки, вирішена в світлих і теплих тонах. На білому тлі обруса, що вкриває стіл, чітко вирізняються темні обриси фігур апостолів, натомість лики їхні дещо зливаються із світлим тлом і таким чином в сприйнятті відступають на другий план. Два апостоли, які сидять по краях стола, виступають в композиційному сприйнятті ікони певними об'єднуючими ланками поміж двома протиставленими контрастними частинами композиції. Водночас, цілісність сприйняття ікони забезпечується гармонійними ритмами яскраво-червоних кольорових плям. Червоний колір в іконі є дуже важливою композиційною складовою. Кольорові плями червоного кольору рівномірно розподілені по всій поверхні малярства: милує око гармонія ритмів великих і малих червоних площин — хітони й гіматії апостолів, або

невеликі кольорові акценти відвороту рукава чи пояса. При цьому, червоне обрамлення ікони ідеально збирає і замикає всю композицію.

В іконі присутнє надзвичайно тонке відчуття культури кольору, таке притаманне українським іконам епохи середньовіччя [5, с. 20—40]. Кольорова гама стримана, проте, маючи в розпорядженні таку незначну кольорову палітру, художник досягає блискучих результатів з точки зору мистецької вартості твору. Композиційна побудова ікони, без сумніву, є бездоганною.

Ісус, як головний персонаж сюжету «Тайна вечеря», зображений за столом по центру. Він єдиний, хто зображений з золоченим німбом над головою. Голова Ісуса легко нахилена вправо, де до Його плеча притуляється молодий апостол Іван. Лівою рукою Ісус підтримує велику чашу, яка стоїть на столі, а правою рукою благословляє її. Одягнений Ісус в червоний хітон та синій гіматій.

В іконі подається унікальне трактування постаті Юди Іскаріота. Апостол зображений по центру нижньої частини композиції, на тлі стола, одразу під зображенням постаті Ісуса, який сидить за столом у верхній частині ікони. Юду в цій іконі можна сміливо назвати центральним персонажем: його постать дуже чітко прочитується на білому тлі стола, він зображений окремо від інших апостолів, напівсидячи, фронтально, зверненим до глядача. Фігура Юди побудована у формі хреста — вертикаль прямого торсу з ледь зверненою догори головою і горизонталь розпростертих рук, під таким же легким нахилом до торсу, як і голова. Завдяки гіматію, що плавно спадає із розставлених рук Юди, його постать сприймається як цілісна, замкнена овало-подібна форма. Фігура Юди чітко виписана на світлому тлі та ідеально прочитується на фоні білої підлоги зі схематичним простим лінійним рисунком та чистого білого обруса на столі. Ліва рука Юди ледь опущена донизу, в ній він тримає яскраво-червоний кисет із срібняками. Права рука зігнена в передпліччі і спрямована вгору; вказівний палець відігнутий, а інші пальці зігнуті. Такий жест рукою дещо нагадує зображення Платона у фресці Рафаеля Санті «Афінська школа» у ватиканській Станца делля Сеньятура (1511). Створюється враження, що Юда вказує рукою частково на себе, а частково на чашу в руках Ісуса. Таке зображення Юди може мати оригінальне символічне трактування: чаша в руках Ісуса — це символ Євхаристійної крові Христа, але також це символ страждання Ісуса і добровільної смерті на хресті заради спасіння людства. Юда вказує одночасно і на себе, і на Ісуса, немов засвідчуючи свою причетність і відповідальність за Його страждання. Це Юда спричинився до того, що Ісус буде розіп'ятий на хресті та помре, Юда визнає свою провину і зраду.

В трактуванні образу Юди Іскаріота в цій іконі важливою є символіка кольорового вирішення одягу. Апостол єдиний з усіх одягнений в світло-охристий, майже білий хітон, підперезаний білим поясом, а на плечах його накинутий охристий гіматій із яскраво-червоним відворотом. Натомість решта апостолів одягнені в ризи в основному темніших тонів — синього, синьо-зеленого або червоного кольору хітони та гіматії, ще четверо апостолів, окрім Юди, мають на собі охристого кольору гіматії з червоними відворотами, але ні в кого в загальному сприйнятті не переважають світлі тони риз. Іконописець свідомо за допомогою кольору виділяє постать Юди з-поміж решти постатей. Навіть ризи Ісуса не вирізняються з ряду апостолів, що сидять обабіч Нього — Ісус традиційно одягнений в червоний хітон та синій гіматій. Окрім виразності художнього-пластичного трактування, унікальність кольорового вирішення одягу Юди також має важливе символічне значення.

Символічна роль кольору в іконописі завжди виступала на чільному місці. У візантійському каноні іконопису символічне значення кольору мало значно більшу вагу, аніж його художньо-пластична роль. Візантійські іконописці, а пізніше і українські майстри, при трактуванні символіки кольорів на іконах до великої міри опиралися на працю Псевдо-Діонісія Ареопагіта, анонімного автора VI ст. За його вченням подавалося таке значення кольорів: золотий, жовтий — найдосконаліший колір сонця, означає Божу присутність та є атрибутом Небесного Царства або дій Святого Духа; білий — колір чистоти, світла, радості, Божої слави, якою оточений Христос у Преображенні, Різдві, Воскресінні, Зішесті в ад та у Вознесінні; синій насичений — колір «небесної тверді», високого неба (у погожий день), асоціація до духовного, надприродного неба, де у славі проживає Господь; блакитний — колір неба біля горизонту, символ земного світу; зелений та синьо-

Ікона «Тайна Вечеря» XVIII ст. з с. Соліна

зелений — це кольори живої природи, фізичного земного буття; зелений також може символізувати духовне відродження через ласку Святого Духа; пурпуровий та фіолетовий — символ царів; його вживають, розписуючи стихар Христа та верхні ризи Богородиці, а також ризи царів, цариць та князів, які хрестили підлеглі їм народи; червоний, коричневий — символ Господньої енергії, вогню, динамізму, життєдайної сили, перемоги, мучеництва; чорний — відсутність Божого світла, символ скорботи, хаосу, смерті, зла, пекла, посланців сатани, деяких сцен із Страшного суду [1, с. 37—48].

Ікона «Тайна вечеря» з Соліни не вписується в традиційну систему символіки кольору в іконописі, оскільки неприпустимо було зображувати Юду — зрадника та лицеміра — одягненим в білі та золотисто-охристі ризи, що символізують чистоту, божественну сутність та світло. Можливо, тут іконописець дозволив собі поступитися канонічними приписами на користь естетично-композиційного сприйняття твору. Проте, не зважаючи на загальні тенденції наближення ікони XVII ст. до народного мистецтва і певний відхід від візантійських іконописних традицій, в західноукраїнській іконі зберігається важливість символічного кольорового трактування. Тому факт зображення в цій іконі Юди Іскаріота одягненого в білі ризи є дуже важливим і його не можна трактувати однозначно лише з погляду художньої естетики.

В музейних збірках Сянока, Львова зберігся ряд ікон, схожих за окремими ознаками до ікони «Тайна вечеря» з Соліни, — такими як композиція і символічно-кольорове вирішення. В іконі «Тайна вечеря» XVII ст. (*див. іл.*) зі збірки музею народної архітектури в Сяноку, спостерігаємо дуже схожу до досліджуваної нами ікони колористику — ті ж самі холодні синьо-зелені тони одягу апостолів, що контрастують з яскраво-червоними кіноварними кольоровими плямами, ритмічно розподіленими на площині ікони. Важливим є те, що в цій іконі Юда одягнений в такого ж кольору ризи як в іконі з Соліни. Композиційна побудова «Тайної вечері» також перегукується з однойменною іконою з Соліни. Це свідчить про певну усталену характерну іконописну традицію, що набула поширення в межах одного іконописного осередка.

Унікальною особливістю образу Юди Іскаріота в іконі з Соліни є його зовнішність. Риси обличчя Юди майже ідентично повторюють обличчя Ісуса, вони схожі між собою як двійники. Вони однакового віку, мають волосся однакової довжини, кольору і хвилястості, такі ж вуса та бороди — фактично,

обличчя двох головних персонажів є немовби віддзеркаленнями одне одного, відрізняються між собою лише масштабністю — голова Юди дещо менша за голову Ісуса — і напрямом тричвертного повороту обличчя — Ісус повертає голову в правий бік, а Юда — в лівий. На цьому факті слід особливо загострити увагу, оскільки таке зображення Юди є нетиповим і унікальним. Традиційно Юда зображувався як в молодому, так і в зрілому віці, найчастіше з рудим або рудо-каштановим відтінком волосся та бороди, яка роздвоюється на кінці [7]. Часто в образі Юди прочитувалися сіоністські риси, можна зустріти зображення Юди з темним відтінком шкіри обличчя. Але досі не зауважено настільки схожого образу з Ісусом. В такому контексті Юда постає немовби антиподом Христа, Його протилежною сутністю. Іконописець виявляє дуже складне філософське питання: згідно Євангелія Ісус був Богочоловіком, тобто в Ньому поєднувалися дві сутності — божа та людська. Іконописець показує нам Ісуса не лише в образі Сина Божого, а й в образі звичайної людини, таким чином наближуючи Його особу до звичайного вірного. В цій іконі Ісус та Юда поєднані між собою нерозривним зв'язком. Дуалістичне співвідношення двох головних персонажів — Ісус і Юда — єдність і боротьба протилежностей — добро і зло. Хоча це Юда зрадив Ісуса і видав Його на смерть, але Ісус знав і передбачав свою долю, Він прийшов на світ задля спасіння людей, померти на хресті за їхні гріхи. Юда лише виконав те, що і так мало статися [9]. Ісус тримає в руках чашу — символ духовної чистоти і Божої присутності в людині через Таїнство Євхаристії; Юда тримає кисет із срібняками — символ всіх земних спокус, які заважають людині зрозуміти і прийняти Христа в своє серце. Срібняки Юди — це наші буденні клопоти і переживання, вони збагачують наші тіла, створюють нам комфортні умови для земного життя, але є безкорисними для наших душ.

В образі Юди Іскаріота на іконі не зауважується жодних негативних рис. Навпаки, іконописець зображує його якось по-особливому людяно, позитивно, він чітко засвідчує своє прихильне ставлення до цього апостола. В його обличчі, як і на лику Ісуса, прочитується спокій, радість, умиротворення, що, здавалося б, зовсім неможливо, бо зрадник не може відчувати спокій душі. Натомість тут, в образі Юди,

Фрагмент ікони «Тайна Вечеря» XVIII ст. з с. Соліна

замість докорів сумління, почуття заздрості і ненависті ми бачимо піднесення, мир, душевний спокій. Єдине свідчення, що зображений апостол є саме Юдою, це кисет в його руці. За жодною іншою ознакою не можна було б стверджувати, що перед нами зображено зрадника та захланного злодія.

Силует фігури Юди створює враження, немовби він рухається в танці. Пластика його постаті зачаровує увагу і, оминаючи осуд, викликає лише захоплення. Власне, головне загальне враження, яке справляє ікона на глядача — це акцентування на богословському значенні «Тайної вечері» — утвердженні Ісусом Таїнства Євхаристії, і повне ігнорування моменту зради Юди Іскаріота.

Варто зазначити, що таке нейтральне, а іноді й позитивне ставлення іконописця до постаті Юди в «Тайній вечері» є доволі характерним для західноукраїнського малярства XVII—XVIII ст. В численних збережених сюжетах «Тайної вечері» цього періоду можна спостерігати вельми широкий діапазон трактування образу Юди Іскаріота, без помітного акцентування на негативному боці його особи. Одним з найбільш негативних трактувань образу цього апостола можна вважати алюзії до запозиченого з реальності прототипу «жида-шинкаря» (руде во-

Ікона «Тайна Вечеря» XVII ст. зі збірки Музею народної архітектури в Сяноку

лосся і борода, великий ніс, відповідна негативна міміка на обличчі), який серед народу зазвичай сприймався з негативного боку.

Поглянемо на ікону з Соліни в контексті загальних тенденцій розвитку західноукраїнського сакрального мистецтва XVI—XVIII ст. На середину XVI ст. припадає активізація діяльності народних малярів-іконописців. Спрощуючи композицію ікони, вони вносили до неї часто наївні трактування образів, характерні для певної місцевості колорит, типажі, одяг, пейзаж, архітектуру [4, с. 7—19]. З XVII ст. починається період стрімкого розвитку національного українського малярства. Набуває поширення незвичне трактування біблійних персонажів, в іконопис проникають світські мотиви. Постаті святих, які раніше зображувалися виключно в ідеалізованому світлі, тепер все частіше набувають рис реальних людей з земними, людськими характеристиками. Паралельно з іконописом зароджується світське малярство — портретний жанр, окремі зразки натюрморта, пейзажу, батальних сцен. Українська ікона XVII—XVIII ст., не втрачаючи зв'язку з міцними іконописними традиціями попередніх віків, входить в нову епоху свого закономірного розвитку, включається в загальноєвропейський мистецький процес, при цьому зберігаючи свої власні національні особливості [5, с. 20—40]. Ікона вбирає в себе риси інших мистецьких жанрів — елементи пейзажів, натюрмортів, архітектури тощо. Розвиток контактів між українськими та західноєвропейськими митцями, взаємний культурний обмін, який посилюється з XVI ст., сприяли швидкому розвиткові та трансформації національної української мистецької традиції. Відбувається своєрідне взаємне проникнення професійного та народно-аматорського малярства. Завдяки тому, що в сакральних творах мистецтва відбиваються суспільні ідеали епохи, морально-етичні принципи сучасності, життєві реалії народу, іконопис розвивався не відокремлено від життя суспільства, а в гармонії з ним.

Однією з головних рушійних сил, що спровокували кардинальні зміни в іконописній традиції західноукраїнських земель в XVII ст., стала Брестська унія 1596 р., в результаті якої утворилася нова греко-католицька церква. Її формування тривало впродовж всього XVII ст. [10]. Зміни релігійного світогляду не могли не зачепити і сакрального мистецтва. На стику двох культур формується нова іконописна традиція. На терени українських земель проникають ренесансні західноєвропейські віяння, що в особли-

вий спосіб трансформують зокрема і національну іконописну традицію. Візантійська культура, що крізь віки формувала православний світогляд, в умовах нового віросповідання зливається з західноєвропейською релігійною традицією.

Наближення східної церкви до католицизму і, відповідно, релігійного мистецтва, що творилося в ньому, спровокувало радикальні зміни в способі сприйняття та інтерпретації ікони, а відповідно і її створення. Ікони, створені в XVII ст., виявляють абсолютно нові риси, підґрунтя появи яких лежить в звільненні від візантійських канонів та підпорядкуванні локальній церкві. Новостворена греко-католицька церква потребувала нових ікон для нових церков. Ікони мали поєднувати в собі релігійно-світоглядні традиції Сходу та Заходу. Це означало необхідність погодження між собою східного символічного розуміння ікони і західного бачення образу в релігійному культі.

На теренах Галичини на стику двох культур формується нове мистецтво, що поєднує в собі культурну спадщину Візантії і західне релігійне мистецтво. Під впливом західних традицій ікона зазнає ідейних, іконографічних та формальних змін. Ренесансні західноєвропейські віяння трансформують ідейний образ ікони, ламають її традиційне візантійське символічне сприйняття. Реалізм заміщує абстрактну ідеалістичну сутність ікони, позбавляє її засадничого значення безперестанної Божої присутності і таким чином наближує її до рівня традиційного для західного мистецтва релігійного образу. Ікона поступається символічними значенням на користь дидактичних функцій, а під формальним кутом зору відходить від візантійських канонів і набуває рис наступних історичних стилів — ренесансу, бароко, класицизму. Однак це не означало абсолютного відходу від усталеної мистецької традиції. Набуваючи нових рис, ікона все ж зберігає неповторний національний образ.

Зміст і форма іконописної традиції XVII ст. засвідчує своєрідне намагання поєднати два різні філософські сприйняття реальності — ідеалізм і реалізм. Ікона повинна була в зрозумілий спосіб доносити до вірних євангельські ідеї, не складними до розуміння і сприйняття догматами церковних теологів, а простою виражальною мовою [10].

Ще однією особливістю розвитку церковного мистецтва того часу було поступове відокремлення майстрів-іконописців від монастирських середовищ і створення ними власних малярських осередків. Це спровокувало ще більше віддалення від візантійської традиції та наближення до народної примітивної стилістики. Народні малярі-іконописці, спрощуючи композицію ікони, часто вносили до неї наївні трактування образів, характерні для певної місцевості колорит, типажі, одяг, пейзаж, архітектуру [4, с. 7—19].

На терені Перемишльської дієцезії, на землях, що зараз перебувають в складі Польщі, ікони для церков створювалися в локальних малярських осередках, які активно формувалися тут з XVII ст. і функціонували поряд з такими провідними малярськими центрами, як львівський, жовківський та ін. [6]. Прикладом активно діючого малярського осередку є коло іконописців в Риботичах коло Перемишля — дуже потужний в XVII—XVIII ст. малярський і різьбярський осередок, який забезпечував іконами та іконостасами більшість церков на Підкарпатті [3, s. 295—313]. Під формальним кутом зору ікони цієї майстерні представляють малярство, наближене до народного, їх характерною особливістю є графічна, лінійно-площинна манера письма та скромна, обмежена кількома барвами, кольорова палітра. Проте, незважаючи на реалістичні впливи, це все таки оригінально випрацюваний унікальний художній стиль, який зберігає символічний характер ікони, а отже і спорідненість з візантійською традицією [8, s. 27—43].

Стилістика малярства досліджуваної «Тайної вечері» з Соліни є наближеною до ікон риботицького осередку, що дає змогу вважати, що ікона була створена або безпосередньо риботицькими майстрами на замовлення церковної громади в Соліні, або під значним впливом риботицьких малярів-іконописців. Ікона має характерне для риботицької стилістики лінійно-площинне трактування образів, обмеженість кольорової палітри, загальне графічне сприйняття.

«Тайна вечеря» зі с. Соліна є прекрасним зразком західноукраїнського церковного малярства XVII—XVIII ст. Її вивчення сприяє кращому розумінню цікавої та унікальної мистецької традиції, що виникла на стику двох культур і розвинулася в оригінальний самобутній художній стиль, який став надзвичайно важливим явищем в українській культурі та утверджує її високий рівень і гідне місце серед європейських культурних традицій.

1. *Ларіонова В.* Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини / В. Ларіонова, Л. Борисевич // Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. — Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва, 2008.
2. *Овсійчук В.* Тайна вечеря / В. Овсійчук, Д. Кривич // Оповідь про ікону. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000.
3. *Откович В.* Риботицький осередок ікономалювання / В. Откович // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Cz. II : materiały z międzynarodowej konferencji naukowej, Łańcut ; Kotań. — Łańcut : Muzeum Zamek w Łańcucie, 2004.
4. *Свєнціцька В.І.* Українське малярство XIV—XVI століть / В.І. Свєнціцька // Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова. — Львів : Каменяр, 1990.
5. *Сидор О.Ф.* Традиції і новаторство в українському малярстві XVII—XVIII століть / О.Ф. Сидор // Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова. — Львів : Каменяр, 1990.
6. *Marciniszyn E.* Ikony i Cerkwie. Tajemnicy Łemkowskich Świątyń / E. Marciniszyn, P. Marciniszyn, G. Malinowska, in. — Warszawa : Carta Blanka. Grupa wydawnicza PWN, 2009.
7. *Niedaltowski K.* Zawsze Ostatnia Wieczerza / K. Niedaltowski. — Warszawa : Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 2006.
8. *Nowacka M.* Malarski warsztat w Ryboticzach / M. Nowacka // Polska Sztuka Ludowa. — Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 1962. — Т. 16. — № 1.
9. *Stevan S.* Judasz. Misterium Zdrady / S. Stevan. — Kraków : Wydawnictwo OO. Franciszkanów «Bratni Zew», 2007.
10. *Szczepkowski A.* Ikona karpacka / A. Szczepkowski. — Sanok : Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, 2004.

Andrii Lesiv

JUDAS ISCARIOT IN THE LAST SUPPER ICON OF XVIII c. FROM THE VILLAGE OF SOLINA

In the article has been studied the image of Judas Iscariot in the Last Supper icon of XVIII c. from the village of Solina, now an artifact in collection of the Museum of Folk Architecture at Sanok, Poland. Detailed analytical research-work in composition of icon has been performed according to principal points of art scholarship. Especial attention has been paid to a broadened examination of Judas Iscariot's unique image, its symbolism of colours as well as Judas' gestures and appearance. Treatment of Judas' image as a traitor in the sacral art of Western Ukraine has been forwarded.

Keywords: Judas Iscariot, the Last Supper, icon painting, iconography, symbolism, treason.

Андрий Лесив

ИУДА ИСКАРИОТ В ИКОНЕ «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ» XVIII в. ИЗ с. СОЛИНА

В статье исследуется образ Иуды Искариота в иконе «Тайная вечеря» XVIII ст. из с. Солины, ныне экспоната Музея народной архитектури в Саноке, Польша. Проводится детальний искусствоведческий анализ композиции иконы. Особое внимание придается расширеному анализу уникального образа Иуды Искариота — рассматривается символика цвета в образе Иуды, его жесты, внешность. Поднимается вопрос трактовки в сакральном искусстве Западной Украины образа Иуди как предателя.

Ключевые слова: Иуда Искариот, Тайная вечеря, иконопись, иконография, символизм, предательство.

Катерина ГАЙ

АРТ-РИНОК УКРАЇНИ КІНЦЯ XX — ПОЧАТКУ XXI ст.: ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті проаналізовано наукові статті та монографії, у яких досліджено означення арт-ринку, його структурування та огляд кожного із його структурних елементів. Проведено дослідження ключових концепцій розвитку арт-ринку як феномену сучасної культури в українських, російських, американських та британських дослідженнях. На прикладі фрагментарності теоретичних досліджень встановлено, що арт-ринок як явище потребує міждисциплінарного вивчення.

Ключові слова: арт-ринок, концепції розвитку, сучасна культура, теоретичні дослідження,міждисциплінарне вивчення.

Сьогодні арт-ринок є явищем, що потребує комплексного міждисциплінарного вивчення. Така ситуація зумовлена тим, що у більшості випадків до вивчення цієї проблематики звертаються економісти, однак це не тільки економічне, але й культурне явище. Окрім того, арт-ринок має відносно тривалу історію та продовжує стрімко розвиватися у різних регіонах. Попри існування багатьох аспектів та методів вивчення арт-ринку, цей феномен залишається вивченим фрагментарно. Зокрема, станом на 2012 р. в Україні інтенсивно зростає кількість нових галерей, розвиваються вже існуючі аукціонні доми, у ВНЗ здійснюється підготовка фахівців — арт-менеджерів, однак наукова база, яка б у повному обсязі висвітлила теоретичні питання щодо термінології та регулювання арт-ринку, практично відсутня, що і визначає актуальність пропонованої статті. Практичний аспект пропонованої статті також визначений тим, що вітчизняний арт-ринок сьогодні перебуває на стадії становлення, однак має великий потенціал, а отже перспективи розвитку. Якщо американські та британські дослідники почали звертатися до вивчення цієї теми з середини XX ст., то вітчизняні науковці проявляють інтерес до цього феномену лише в останнє десятиліття XX ст., фактично одночасно з формуванням українського арт-ринку. Тому метою нашої статті є визначення основних джерел дослідження арт-ринку в Україні та світі (передусім з урахуванням практичних та теоретичних досвідів США, Великобританії, Російської Федерації).

Базовою у цьому аспекті стала група досліджень світових науковців, переважно британських, американських та російських. Суттєво, що загалом джерела дослідження варіюються від ґрунтовних аналітичних праць з чіткою методологічною основою до інформативно важливих збірників інтерв'ю з кураторами, музейниками, арт-дилерами, аукціоністами, а також загальної характеристики стану сучасного арт-ринку. Не зважаючи на те, що основи діяльності для світу та України єдині, рівень розвитку інфраструктури вітчизняного арт-ринку та умови його функціонування суттєво відрізняються. Так, в Україні є індивідуальна специфіка, яка, попри активний розвиток ринку мистецької продукції, досі залишається недослідженою.

До першої групи входять дослідження загальнотеоретичного спрямування, а також ті, які фрагментарно розкривають проблеми історичного розвитку арт-ринку. Серед них суттєвою є праця англійського мистецтвознавця Брендона Тейлора [42], у якій ав-

тор виділяє та структурує процеси, що відбулися в актуальному мистецтві протягом трьох останніх десятиліть. Цей автор також розглядає роль художнього музею, легальність художнього ринку, своєрідність і зміст творів мистецтва, місце та функції художника у технократичному суспільстві споживання. Також автор порушує питання трансформації живопису та скульптури з переходом до таких постмодерністичних художніх форм, як відео-арт, перфоменс та інсталяція. Окрім того, Тейлор у цьому аспекті аналізує історію «виживання» класичних форм мистецтва у сучасному глобалізованому суспільстві. Проаналізовано Тейлором і ролі таких установ, як музеї та галереї, а також особливості функціонування інституту куратора в актуальному мистецтві. Завдяки цьому автору вдалося розглянути ще два важливі аспекти в контексті функціонування сучасного арт-ринку:

• роль теоретичної рефлексії в розвитку сучасного мистецтва, що формує «культуру експертів»;

• амбівалентний за наслідками вплив ринку як на творчість художників, так і на її критику та обґрунтування.

До питання культури в контексті ринкових відносин звертались американські та британські науковці, зокрема відомий арт-критик Клемент Грінеберг [56], який у своїх працях застерігає, що у сучасному світі культура стає товаром (ця концепція отримала суттєвий розвиток у загальнотеоретичних публікаціях О. Осмоловича). Важливим аспектом концепції Грінеберга є те, що ринок — головний інститут в сучасному світі, і в останні десятиліття його глобалізаційний характер виражено особливо активно. Так, арт-ринок сьогодні має певні характеристики владного інституту. Можна навіть стверджувати, що стан мистецтва сьогодні визначається комбінацією двох векторів: вектор музею та вектор ринку.

У свою чергу, Жюдіт Бенаму Юз у праці «Ціна мистецтва» визначає арт-ринок як одну з форм сучасного суспільства споживання. Автор стверджує, що музей — важливий інститут мистецтва; ринок по відношенню до нього — явище зовнішнє. Однак на практиці є приклади того, що не стільки музей впливає на арт-ринок, скільки арт-ринок на музей. Автор також простежує ставлення художників до матеріальної винагороди за свої роботи протягом всієї історії мистецтва та нівелює стереотип, що лише сучасне мистецтво працює в комерційному сегменті, та аналізує механіку формування ціни та твори мистецтва [4].

Соціальний аспект функціонування художніх цінностей та норм, які формуються в творчості художників, втілюються в працях російських соціологів Л.Г. Ионина [23] та Е.В. Дукова [21].

Пропоноване нами дослідження також потребувало грунтовного історичного екскурсу. У цьому контексті особливо вагомими стали дослідження італійського автора П. Асолін [50], французького письменника Ф. Кремікса [53] та куратора відділу мистецтва XIX ст. Метрополітан Музею у Нью Йорку Р. Рабінов [58]. Саме ці автори описали діяльність перших арт-дилерів та їхню діяльність у контексті світових мистецьких течій. Питання меценацтва та благодійності, взаємозв'язок великого капіталу та культури розглянуті у А. Боханова [5] та Н. Думова [22]. В контексті історичного мистецтвознавства окремі аспекти вивчення художнього ринку репрезентовані в роботах, присвячених життю та творчості окремих майстрів мистецтва. Серед праць такого характеру — публікації В. Прахова [34], Л. Савинської [36], Д. Сарабьянова [37], Г. Стернина [41].

Теоретичне опрацювання економічних відносин у сфері образотворчого мистецтва в Україні є фрагментарним, зокрема відсутні монографії та інші фундаментальні дослідження. Однак, в останнє десятиліття цю тему активно досліджують російські вчені, зокрема доктор економічних наук Б. Денисов [15—17], який проаналізував велику кількість проблем, зокрема:

• образотворче мистецтво як товар;

• сутність та генезис арт-ринку, його характерні риси;

• наслідки ринкових відносин для мистецтва.

Окрім того, сучасний арт-ринок Росії описала Л. Літвіна [28], а ринок мистецької продукції Західної Європи розглядає С. Лєбєдєв-Вишневський [27].

Варто зазначити, що практично не опрацьовані теоретичні положення щодо використання менеджменту та маркетингу в образотворчому мистецтві. Проте окремі аспекти зустрічаємо в роботах В. Петрова [31—32] (використання маркетингових інструментів), М. Драгович-Шешич [20] (мету та завдання менеджменту, просування, реклама) тощо.

У свою чергу, Г. Галуцький [10], В. Новаторов [29], Е. Песоцька [30] порушують питання ринкових відносин у мистецтві в контексті менеджменту та маркетингу культурної продукції.

Базові знання предмета та аналітичні принципи маркетингового процесу розглядаються в монографіях Г. Гагоорта [11] та Ф. Кольбера [25]

Економіко-культурологічний підхід, що розкриває питання співвідношення естетичної цінності та економічної вартості творів мистецтва, присутній у працях російських дослідників: А. Долгіна [19], Г. Тульчинського [44], Е. Шекової [48]. Проблемам ціноутворення в художній сфері, особливостям виявлення економічної та естетичної цінності творів мистецтва присвячені дослідження культуролога Б. Гройса. Зокрема цей автор вважає, що сьогодні зміни в художньому процесі відбуваються не на рівні форми, а на рівні інфраструктури. Таке формулювання пов'язане з тим, що держава дедалі рідше готова підтримувати музеї та художню систему. Таким чином, констатує Б. Гройс, ініціатива переходить у приватну сферу, що не завжди позитивно впливає на художній процес [13; 14].

До цієї теми також звертався економіст Ю. Автономов у статті «Взгляд на искусство через призму экономической теории» [2]. Автор (вперше серед російських вчених) ділить арт-ринок на первинний та вторинний. Так, на первинному ринку діють агенти, а галереї, аукціони та музеї долучаються вже на вторинному ринку. Автор вважає, що сьогодні дистанція між первинним та вторинним ринком суттєво зменшується і бієнале відіграють у цьому процесі важливу роль.

Найбільш розгорнуте та багатогранне дослідження арт-ринку представлено в колективній монографії сучасних культурологів та філософів Санкт-Петербурга «Художній ринок. Питання теорії, історії, методології» [46]. Феномен арт-ринку тут вперше розглянуто в сукупності культурологічних, мистецтвознавчих та організаційно-практичних аспектів, і, відповідно, на сьогодні це єдине видання, де використано комплексний підхід до вивчення арт-ринку. Тому основні концепти, сформовані цими авторами, доцільно адаптувати для теоретичного вивчення українського арт-ринку.

Окремим джерелом у процесі дослідження виявились дисертаційні роботи російських вчених, які і складають другу групу робіт: з економічної точки зору — Н. Вільчик [8], де в одному із розділів розглянуто економічний аспект функціонування образотворчого мистецтва, визначено його ціннісні критерії, зокрема діалектику естетичної та економічної оцінок. Також автор торкається питань генези арт-ринку, його сутності та специфічних рис і виділяє меценатство та благодійність як основну особливість арт-ринку Російської Федерації. Суттєво, що А. Пілюк [33] розглядає арт-ринок як економічну категорію, зокрема арт-ринок Російської Федерації, особливості його становлення, розвитку та перспективи висвітлення цього питання у періодичних виданнях.

Питаннями соціології художнього ринку займались Н. Фатєєва [45], яка розглянула арт-ринок як особливе соціокультурне явище та дослідила протиріччя становлення та розвитку соціальних взаємодій російського арт-ринку. До питання структурування арт-ринку звертаються дослідники, серед яких Д. Сєвєрюхин [38], який провів структурний аналіз арт-ринку у Петербурзі від XVII ст. і до наших днів. Окрім того, автор виявив феномен художнього ринку як мистецтвознавчої категорії та вивів концепцію художнього ринку як важливого компонента культури, що формує матеріальну основу розвитку образотворчого мистецтва, суттєво та різносторонньо впливає на створення, поширення та існування художніх творів, на долю автора та на художнє життя суспільства. Александра Ботс [51], яка розкриває поняття первинного та вторинного ринків художньої продукції, щоправда, на прикладі структури арт-ринку в Амстердамі.

Також важливими виявилися дисертації таких дослідників як Е. Прилашкевич [35] — аналізує феномен кураторства у сучасному мистецтві, Хуан Ванг [61] —описує роль галерейної діяльності на сучасному арт-ринку у Китаї, та Марти Хереро [56], яка розглядає питання аукціонної діяльності на арт-ринку. Згадані праці дозволяють нам сформувати загальну картину стану, діяльності та структури арт-ринку у різних країнах світу. Суттєвими для обґрунтування змін функцій сучасного музею та ролі мистецтвознавця є погляди англійського вченого Ч. Дженкса [18], викладені у доповіді «Видовищний музей — між храмом та торговим центром: усвідомлення протиріч» оголошеній на XXXIV Конгресі Міжнародної асоціації художніх критиків (2000).

До третьої групи досліджень проблематики входять окремі статті, у яких проаналізовано аспекти ді-

яльності суб'єктів сучасного арт-ринку та огляд періодичних видань.

Найбільш послідовно тема російського художнього ринку розглядається в працях В. Лапшина [26], в першу чергу у його статті «Художній ринок у Росії кін. XIX — поч. XX ст.». Обмеживши своє дослідження відносно короткими хронологічними межами, автор вперше проаналізував еволюцію взаємозв'язків художника та споживача (клієнта, колекціонера, галериста, мецената) — від епізодичних разових продаж, характерних для ранніх етапів розвитку, зокрема російського арт-ринку, до формування цілісної ринкової системи в цій сфері, державного та приватного колекціонування творів російського мистецтва.

Важливим у нашому дослідженні стала збірка статей та інтерв'ю під редакцією А. Бабкова [3], де точки зору на розвиток кожного із структурних елементів арт-ринку висловлюють провідні експерти з різних сфер діяльності досліджуваної теми. Також інформативними є статті професора мистецтвознавства та філософії Дональда Куспіта [57], який в одній із доповідей стверджує, що «сьогодні ми більше не маємо мистецьких напрямків. Ми маємо лише ринковий рух (напрям)». Соціолог Даяна Крейн [52] роздумує над наслідками діяльності світового арт-ринку для соціології культури. Вагомі дослідження у сфері арт-ринку здійснив і Джеймс Гудвін [54], зокрема проаналізував діяльність арт-ярмарок на арт-ринку протягом 1988—2007 рр. Дослідники Робертсон [59] та Велтхуз [60] підкреслили основи ціни та цінності мистецьких творів на арт-ринку.

Більшість публікацій третьої групи ми отримали з російських періодичних виданнь «Арт-менеджер», «Арт-Хроніка», «Коллекціонер», «Пінакотека», «НЗ», «Диалог искусств» та вітчизняних — «ART UKRAINE», «Галерея», «AZ ART», Вісник ЛНАМ та Вісник Інституту проблем сучасного мистецтва, де різні автори висвітлюють практичну діяльність арт-ринку, однак, не подають, як правило, аналітичного матеріалу.

Загалом для більшості нещодавніх публікацій, які порушують питання формування, структурування та функціонування художнього ринку, характерні термінологічні неточності, що заважають об'єктивному аналізу та розумінню поняття арт-ринок. До найбільш типових недоліків ми можемо віднести:

- суттєве звуження поняття «художній ринок» (тобто використанню його виключно для опису механізму купівлі-продажу твору мистецтва);
- невиправдане поєднання понять «художній ринок» та «антикварний ринок».

Суттєву групу робіт складають дослідження вітчизняних науковців. Так, важливою стала дисертація мистецтвознавця О. Оленіної, у якій окремим розділом охарактеризовано історичні аспекти розвитку світового арт-ринку та аукціонної діяльності. Однак автор практично не звертається тут до питання розвитку ринку мистецької продукції в Україні.

Фрагментарно діяльность арт-дилерів, бієнале та аукціонів досліджували О. Сидор-Гібелинда [39] та О. Чепелик [47]. Проблему традицій та перспективи розвитку пленерів в Україні розглядає О. Авраменко [1].

Оскільки важливими також є питання висвітлення особливостей мистецьких процесів, у контексті яких сформувався сучасний арт-ринок, перелік історіографічних джерел доповнюється літературою, що розкриває характер соціокультурного контексту розвитку України зокрема, та країн Західної Європи загалом. Отже, для розширення уявлень про художній процес України в період, окреслений хронологічними межами дослідження, було застосовано публікації В. Сидоренка «Мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань» [40], Г. Вишеславського [9] «Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр.», Н. Булавіної «Нове розуміння актуального мистецтва» [7], «Мистецтво в тенетах глобалізації» [6], О. Щеглової «Художнє життя Киева 2000—2005 рр.» [49], О. Титаря «Мистецтво і культурна ідентичність» [43], О. Голубця «Львівські мистецькі проблеми регіонального середовища» [12], О. Кан «Вначале было слово и слово было contemporary art» [24].

Суттєву групу робіт складають електронні ресурси, оскільки сьогодні вони є важливою складовою інформаційного забезпечення суспільства. В останні роки з'явилися різноманітні арт-блоги, або ж просто вузькоспеціалізовані сайти, присвячені арт-індустрії, в яких можемо знайти інформацію про останні події в сфері мистецтва, ознайомитися із статистикою продажу на аукціонах, та навіть аналітичні статті по ціноутворенню на ринку художньої продукції. Серед таких джерел: artcurator.ru, artinvestment.ru, artprice.com, arttactic.com, artresearch.org.uk Джеймса Гудві-

на, арт-блог Ніка Фореста, інтернет-ресурс lomonosov-fund.ru та ін.

Отже, розглянувши джерельну базу дослідження такого феномену сучасної культури як арт-ринок, можемо зробити наступні висновки:

• сучасний арт-ринок формується та розвивається сьогодні доволі активно, однак теоретичного підґрунтя, або ж навіть аналітичного огляду подій, що відбуваються, практично немає, за винятком окремих публікацій американських та британських теоретиків;

• найбільш вагомий внесок у теоретичне дослідження арт-ринку внесли, перш за все, американські вчені, в Україні переважно користуємося їхніми перекладеними виданнями та епізодичними оглядами окремих подій, що відбулися;

• короткі оглядові репліки у періодичних та спеціалізованих виданнях хоча й демонструють увагу дослідників, однак не дають вичерпної оцінки ситуації на художньому ринку;

• в Україні практично відсутні експозиційні площі для експериментального мистецтва, що призводить до його комерціалізації. Відповідно висвітлення у ЗМІ цих аспектів діяльності є фрагментарним та не дає змоги цілісно оцінити стан мистецтва в країні;

• сьогодні відсутнє цілісне культурологічне вивчення арт-ринку як особливого соціокультурного явища, що функціонує та розвивається за власними особливими законами, вивчення яких дає змоги дає змогу повніше виявити його роль у становленні та зміні художніх цінностей суспільства України.

1. *Авраменко О.* Енвайронментальний простір художніх пленерів: Досвід проектів XXI століття, проведених під егідою ІПСМ НАМ України з акцентом на пленері «Вітер» / Олеся Авраменко // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва Акад. мист-в України. — К. : Фенікс, 2010. — Вип. VII. — С. 7—28.
2. *Автономов Ю.* Взгляд на искусство через призму экономической теории / Юрій Автономов // Неприкосновенный запас. — 2003. — Вип. 6 (32). — С. 23—32.
3. Галерейный бизнес. Российский и зарубежный опыт: как покупать и продавать искусство / під ред. В.А. Бабкова. — М. : Арт-менеджер, 2010. — 418 с.
4. *Бенаму-Юэ Ж.* Цена искусства / Жюдіт Бенаму Юэ. — М. : Артмедиа Груп, 2008. — 192 с.
5. *Боханов А.П.* Коллекционеры и меценаты в России / А.П. Боханов. — М., 1989. — 192 с.
6. *Булавіна Н.* Мистецтво в тенетах глобалізації. Український варіант: «перезавантаження» / Наталія Булавіна // Сучасне мистецтво : науковий збірник / Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад. мис-в України. — К. : Акта, 2006. — Вип. 3. — С. 7—11.
7. *Булавіна Н.* Нове розуміння актуального мистецтва / Наталія Булавіна // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад.мис-в України. — К. : Акта, 2005. — Вип. 4. — С. 13—17.
8. *Вільчик Н.Н.* Развитие изобразительного искусства в условиях формирования отечественного художественного рынка на рубеже XX—XXI вв.: Региональный аспект : дис. канд. искусствоведения: 17.00.04 / Вільчик Наталія Миколаївна. — Барнаул, 2002. — 210 с.
9. *Вишеславський Г.* Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр. / Г. Вишеславський // Сучасне мистецтво : науковий збірник. — К., 2008. — Вип. V. — С. 7—62.
10. *Галуцкий Г.М.* Основы финансов и финансирование культурной деятельности / Г.М. Галуцкий. — М. : Ассоц. экономики, науки и техники в сфере культуры, информ. и досуга, 1996. — 223 с.
11. *Гагоорт Г.* Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль / Гіп Гагоорт. — Львів : Літопис, 2008. — 360 с.
12. *Голубець О.* Львів: регіональні проблеми мистецького середовища / Орест Голубець // Сучасне мистецтво : зб. Ін-ту пробл. сучас. мистец. Акад. мис-в України. — К., 2004. — Вип. 1. — С. 86—91.
13. *Гройс Б.* Апология рынка / Борис Гройс // Декоративное искусство СССР. — 1991. — № 2. — С. 15.
14. *Гройс Б.* Язык денег / Борис Гройс // Художественный журнал. — М., 2003. — № 47. — С. 13—17.
15. *Денисов Б.А.* Несколько мыслей на тему «Рынок и культура» / Б.А. Денисов // Рос. экон. журн. — 1995. — № 7. — С. 109—111.
16. *Денисов Б.А.* Арт рынок: общие черты и генезис / Б.А. Денисов // Маркетинг. — 1998. — № 3. — С. 104—110.
17. *Денисов Б.А.* К экономическим критериям ценности произведений изобразительного искусства / Б.А. Денисов // Рос. экон. журн. — М., 1996. — № 4. — С. 105—109.
18. *Дженкс* Ч. Зрелищный музей — между храмом и торговым центром. Осмысление противоречий / Чарльз Дженкс // ПИНАКОТЕКА. — 2000. — № 12. — С. 5.
19. *Долгін А.Б.* Прагматика культуры / А.Б. Долгін. — М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2002. — 167 с.
20. *Драгович-Шешич М.* Экономика культуры. Маркетинг организаций культуры / М. Драгович-Шешич // Артменеджер. — 2002. — № 2. — С. 3—7.
21. *Дуков Е.В.* Введение в социологию искусства / Є.В. Дуков, В.С. Жидков. — М. : Алетейя, 2001. — С. 67.

22. *Думова Н.Г.* Московские меценаты / Н. Думова. — М. : Молодая гвардия, 1992. — 335 с.
23. *Іонин Л.Г.* Социология культуры: путь в новое тысячелетие: Учеб. пособие для студентов вузов / Л.Г. Іонін. — М. : Логос, 2000. — 431 с.
24. *Кан О.* «Вначале было слово и слово было contemporary art / О. Кан // Art Курсив. — К., 2010. — Вип. 5. — С. 13—17.
25. *Кольбер Ф.* Арт-менеджмент наука третьего тысячелетия / Ф. Кольбер, І. Эврар // Артменеджер. — 2002. — № 3. — С. 3—6.
26. *Лапшин В.П.* Художественный рынок в России конца XIX начала XX в. / В.П. Лапшин // Вопросы искусствознания. — М., 1996. — Вип. VIII (1/1996). — С. 269—604.
27. *Лебедев-Вишневский С.* Рынок как движущая сила искусства. России необходимо создавать систему котировок арт-рынка / С. Лебедев-Вишневський // Коллекция ИГ. — 198. — № 2. — С. 15—21.
28. *Литвина Л.П.* Арт-рынок современного искусства России. Первые шаги: (Обзор централ, периодики девяностых годов) / Л.П. Литвтна // Панорама культурной жизни Российской Федерации: Информ. сб. — М., 2001. — Вып. 2. — С. 32—60.
29. *Новаторов В.Е.* Маркетинг культурных услуг / В.Е. Новаторов. — Омск, 1992. — 235 с.
30. *Песоцька Е.В.* Маркетинг услуг / Є.В. Песоцька. — СПб. : Питер, 2000. — 296 с.
31. *Петров В.М.* Прямое и непрямое воздействие искусства: (Социально-сихологическая концепция) / В.М. Петров. — СПб : С.-Петерб. ун-т., 1995. — 200 с.
32. *Петров В.М.* Перспективы развития искусства: Проблемы методологии и методики исследования / В.М. Петров, Л.Г. Бояджиева. — М. : Руский мир, 1997. — 175 с.
33. *Пілюк А.В.* Арт-рынок и средства массовой информации в России: проблемы взаимодействия: дис. канд. филол. наук / Пілюк Андрій Васильович. — М., 2005. — 135 с.
34. *Прахов А.В.* Художественное собрание князей Юсуповых / А.В. Прахов // Художественные сокровища России. — 1907. — № 5. — С. 46—89
35. *Прилашкевич Е.Е.* Кураторство в современной художественной практике : дис. канд. иск. / Прилашкевич Олена Євгенівна. — СПб., 2009. — 240 с.
36. *Савінська Л.Ю.* Н.Б. Юсупов как тип русского коллекционера начала XIX века / Л.Ю. Савінська // Памятники культуры. Новые открытия. — М. : Наука, 1994. — С. 200—219.
37. *Сарабянов Д.В.* Искусство — в повседневную жизнь / Д.В. Сарабянов // Вопросы эстетики. — М., 1960. — Вип. IV. — С. 26—38.
38. *Северюхин Д.Я.* Российский художественный рынок: краткий исторический экскурс / Д.Я. Северюхин // Антикварное обозрение. — 2004. — № 3. — С. 49—51.
39. *Сидор-Гібелинда О.* Українці на венеційській бієнале: сто років присутності / Олег Сидор-Гібелинда. — К. : Наш час, 2008.— 306 с.
40. *Сидоренко В.Д.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України XX—XXI століть / В.Д. Сидоренко // Сучасне мистецтво. — К. : ВХ [студіо], 2008. — 95 с.
41. *Стернін Г.Ю.* Два века. Очерки русской художественной культуры / Г.Ю. Стернін. — Галарт, 2007. — С. 384.
42. *Тейлор Б.* Актуальное искусство 1970—2005 / Брендон Тейлор. — М. : СЛОВО, 2006. — 256 с.
43. *Титар О.* Мистецтво і культурна ідентичність / Олена Титар // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва Акад. мист-в України. — К. : Фенікс, 2009. — Вип. VI. — С. 293—300.
44. *Тульчинский Г.Л.* Менеджмент в сфере культуры / Г. Тульчинський. — СПб. : Лань, 2001. — 382 с.
45. *Фатеева Н.А.* Особенности становления арт-рынка в современных условиях: социологический анализ : автореф. дис. канд. социол. наук: 22.00.06 / Н.А. Фатеева ; Урал. нац. ун-т им. А.М. Горького. — Екатеринбург : [б. и.], 2008. — 17 с.
46. Художественный рынок: Вопросы теории, истории, методологии : зб. наук. праць / наук. упор. Карпов А.та ін. — СПб., 2004. — 228 с.
47. *Чепелик О.* 53-я Венеційська Бієнале: особливий погляд / О. Чепелик // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва Акад. мист-в України.— К. : Фенікс, 2009. — Вип. VI. —С. 26—52.
48. *Шекова Е.И.* Менеджмент в сфере культуры (Российский и зарубежный опыт) / Е.И. Шекова. — СПб. : Алетейя, 2006. — 186 с.
49. *Щеглова О.* Художнє життя Києва 2000—2005 рр. / О. Щеглова // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник. — К. : ХІМДЖЕСТ, 2007. — Вип. 4. — С. 201—208.
50. *Assouline P.* Discovering impressionism: The life of Paul Duran Ruel / P. Assouline. — New York : Vendome Press, 2004. — 304 p.
51. *Bots A.* The effects of the financial crisis on the secondary art market in Amsterdam / A. Bots. — Rotterdam : Erasmus University, 2009. — 106 p.
52. *Crane D.* Reflections on the global art market: implications for the Sociology of Culture / D. Crane. — Brasilia, 2009. — 32 p.
53. *Cremieux F.* Kahnweiler: My Galleries and Painters / F. Cremieux. — New York : Viking Press, 1971. — 348 p.
54. *Goodwin J.* The Essential Guide for collectors and investors / J. Goodwin. — USA : Kogan Page, 2010. — 448 p.
55. *Greenberg C.* Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste / C. Greenberg // Oxford University Press. — 1999. — 254 p.

56. *Herrero M*. Auction rituals and emotions in the art market / M. Herrero. — UK : University of Plymoth, 2010. — 10 p.
57. *Kuspit D*. Art Values or Money values: An Analysis of Art Prices in 2006 / D. Kuspit. — New York, 2007. — 13 p.
58. *Rabinow R*. Cezanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde / R. Rabinow. — New York : Metropolitan Museum of Art, 2006. — 400 p.
59. *Robertson I*. Understanding International Art Markets and Management / I. Robertson. — Taylor & Francis, 2005. — 296 p.
60. *Velthuis O*. Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art / O. Velthuis. — USA, 2007. — 288 p.
61. *Wang X*. Gallery's Role in contemporary Chinese art market / X. Wang. — Ohio State University, 2009. — 173 p.

Kateryna Gay

ART MARKET IN UKRAINE
from the end of the XXth till the beginning of the XXIst:
SOURCES OF RESEARCH

In the article have been analyzed some scientific papers and monographs considering definition of art market, its structuration and reviews of all its components. The study has brought thorough investigation in main conceptions of art marketing and its development considering it as a phenomenon of contemporary culture according to Ukrainian, Russian, American and British publications. The art market has been determined by means of exemplified fragmentary studies as a phenomenon that still is in need of interdisciplinary approaches.

Keywords: art market, conceptions of development, contemporary culture, theoretical research-work, interdisciplinary study.

Катерина Гай

АРТ-РЫНОК УКРАИНЫ
конца XX — начала XXI ст.:
ИСТОЧНИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ

В статье проанализированы научные статьи и монографии, в которых исследованы определение арт-рынка, его структурирование и обзор каждого из его структурных элементов. Проведено исследование ключевых концепций развития арт-рынка как феномена современной культуры в украинских, российских, американских и британских научных публикациях. На примере фрагментарности теоретических исследований, установлено, что арт-рынок как явление требует междисциплинарного изучения.

Ключевые слова: арт-рынок, концепции развития, современная культура, теоретические исследования, междисциплинарное изучение.

Василь СОКІЛ

ОБРАЗИ НАРАТИВІВ ПРО ГОЛОДОМОР

У статті йдеться про формування образу. Розглядаються образи-персонажі, образи-речі, зорові, нюхові, дотикові образи, характерні для наративів про голодомор. Досліджується емоційний стан наратора під час творення образу.

Ключові слова: наративи про голодомор, формування образу, речі-образи, візуальні образи, нюхові образи, дотикові образи.

Досліджуючи жанрову систему українського фольклору, відомий учений Степан Мишанич дійшов висновку, що усна народна проза ділиться на два великі масиви: на власне художню творчість (казки, анекдоти) і документальну прозу (легенди, перекази, оповідання) [11, с. 368]. На означення останньої він використовував термін «документальна проза», орієнтуючись на одну з визначальних функцій цих творів — засвідчувати і пояснювати історично вірогідні джерела та первісне значення терміна (лат. documentum — повчальний приклад, взірець, доказ).

В історичній, юридичній, мовознавчій науці під «документом» розуміють передусім письмовий папір, літопис, грамоту як повідомлення про щось надзвичайно важливе. Однак «документ» може існувати не тільки в письмовій, а й усній формі. Розповіді про голодомор з усією впевненістю можемо зарахувати до народної документалістики, оскільки у творах змальовуються справжні події, такі, що стали фактом як особистого, так і суспільного життя. А факт — це дійсність, реальність, що підтверджується свідченнями людей, котрі були безпосередніми учасниками, очевидцями цих епізодів чи певним чином обізнаними у конкретних ситуаціях.

Спостереження за подіями, пов'язаними з голодомором 1932—1933 років, сьогодні вже можна ґрунтовно вивчати, адже наявність спогадів стало, так сказати б, історичним фактом. Мабуть, жодна тверезо мисляча людина не стане заперечувати явища голодомору в Україні, бо це аксіома, що не потребує доведення. Ворожі напади на українських селян, масові пограбування, руйнація фізична й духовна, виживання в неймовірно важких умовах — ось далеко неповний перелік подій, що сталися. А масове вимирання людей — очевидні й неспростовні факти. Вони лягли в основу народних оповідань і переказів досліджуваної тематики. Йдеться про конкретні події, однак їхня інтерпретація у порівнянні з трактуваннями в інших фольклорних жанрах, скажімо, в казках, баладах, історичних піснях різна. Тут рівень відтворення достовірності інформації чи не найвищий, що є домінантною ознакою суб'єктивізації цих фактів [4, с. 87], бо ж оповідач передає їх зі значними подробицями, намагаючись не забути про них та не схибити в правдоподібності висловлюваного. Інакше кажучи, він прагне створити аналоги об'єктів (фактів), які були б схожими

один на одного. Тому адекватно моделюються ситуації, події, образи. За Ю. Лотманом, модель і предмет знаходяться в стані подібності, але не тотожності [10, с. 24], адже ця остання передбачає цілковиту схожість чого-небудь до чогось за своєю суттю, ознаками, виявом.

Треба ще раз підкреслити, що оповідач у народній прозі про голодомор був свідком чи очевидцем тих подій (за винятком незначної кількості переказів). Найголовніша цільова установка, заради якої ці твори розповідаються, — принцип достовірності, правдоподібності. Але що таке «правда», про яку так багато дискутується в науковій літературі? І що таке «правда» взагалі? Дослідники вважають, що існує дві форми «правди», які усвідомлюються сучасною людиною. Одна з них — та, яка прямо відповідає історії, тобто так звана «історична правда», пов'язана з точним повідомленням того, що було. Проте дійсність минулого синтезується, передається внаслідок творчого осмислення. Таке осмислення фактів уже не «правда» в буквальному розумінні слова, а наближення до «художньої правди». У творах, про які тут ідеться, слід говорити про «правду фольклорну» чи про «фольклорний історизм», під яким мається на увазі послідовних, закономірно зумовлених форм і принципів більшою чи меншою мірою художнього пізнання й відображення подій [13, с. 164].

Оповідання, переказ хоч і намагаються точно передати факти, та все ж це не їхня копія чи фотографія, а суб'єктивне сприйняття, яке належить до чуттєвої сфери людини. Воно формується у свідомості і породжується пам'яттю та уявою, «виліплюючи» в такий спосіб образ когось чи чогось — його вигляд, подобу. Образ не може збігатися з оригіналом навіть уже через те, що він добувається з контексту свідомості. З іншого боку, у його творенні бере активну участь емоційне ставлення до об'єкта [1, с. 124], яке містить чимало суб'єктивного, різних душевних переживань і почуттів.

Отже, наративи про голодомор репродукують реальний світ — конкретні речі, людей, тварин тощо. Саме реалії є носіями образів як фрагментів картини світу. Подоба об'єкта виникає внаслідок його відображення, але він не бере участі у цьому процесі. Створюється ефект присутності в ситуації його відсутності. Коли об'єкт усунутий із поля зору, може з'явитися образ, вихоплений пам'яттю із минулого. Так, в уяві оповідачки із с. Лукаші Переяслав-Хмельницького р-ну Київської обл. виринув образ немовляти з картопляною сосочкою: «А воно́, бе́дненьке, е́то смокта́ло. Го́ду ще не було́… А прихо́дять раз, дак воно́ вже і неживе́ньке» [15, с. 100]. Звичайно, на час розповіді не було ні матері, ні дитини, ані тієї картопляної сосочки, вони залишились гірким спогадом у пам'яті носія збереженого факту в її емоційному відтворенні.

Народна проза про голодомор містить чимало образів, у тому числі й специфічних, породжених драматичною, трагічною ситуацією. Матеріал дає підстави простежити природу їхнього формування. Ще І. Франко звернув увагу на сам процес творення образу, який він уподібнював зі сном, оскільки в цьому останньому відбувається доволі цікаве комбінування забутих вражень, сцен, ситуацій [16, с. 72—73]. При певному психофізичному стані людини у її пам'яті знову зринає інформація, що викликала сильні почуття, яка набирає чітких ознак образу. Для підтвердження цієї думки наведемо три приклади із теми голодомору, представлених у формі сну.

1. Образ скаженого собаки, що постав в одному з прозових творів. Дочка переповідає материн сон, згідно з яким та побачила скаженого собаку, що біг берегом. Мати почала кричати, щоб інші люди втікали від нього. Прокинувшись, вона побачила, що йдуть голова колгоспу, голова сільради і міліція записувати у колгосп, бо «вже зая́ву нечи́ста си́ла тре́бує» [15, с. 26]. Зазначений образ має символічне значення, оскільки, за народними віруваннями, собака створений дияволом [3, с. 327], а «диявольське» походження містить у собі щось погане. У конкретному випадку в образі собаки уособлюються «правителі», які силоміць записували людей у колгоспи. Цю їхню негативну функцію підкреслюють і епітети «скажений собака», «нечиста сила».

2. Інший приклад стосується постаті української жінки. Для її змалювання знадобилися традиційні есхатологічні мотиви. Згідно з християнськими віруваннями, людина за природою двоїста, складається з тіла і душі. Остання не вмирає, а відправляється на той світ — місце її постійного знаходження. Отже, під час голодомору по-

мерла сусідка, інформується у творі. Вона ж (померла) «розповідає» про своє позагробне життя, яке цілком нагадує реальне, адже їй доводиться там займатися тим, чим і займалась, властиво невтомно працювати [15 , с. 187]. У такий спосіб у пам'яті оповідачки заново відтворився образ працьовитої сусідки, якій так і не вдалося врятуватися від голодної смерті.

3. Образ поминальної вечері, який з'явився у пам'яті Тетяни Порухи з Хмельниччини: «Я маму в голод поховала, нічого не робила. А вже, — каже, — як пройшло, трохи я тего розжилася і сняться мені моя мама, шо наче приходять до хати і кажуть: «О, ти палиш». Вона каже: «Палю, вару тего». — «Може, ти мені б дала ложечку борщу?» Так приснилося. Я тоді беру, збираю людей і зварила борщ, зварила каши... Пообідали і за маму помолилися Богу — і всьо» [2, с. 234]. Ясна річ, що за померлими під час голодомору не справляли поминок, хоча це важливий обряд, зв'язаний з давнім культом вшанування предків. Як бачимо, дочка справила поминки з обов'язковою молитвою за душу покійної матері. Поминальний обід — вагомий, концептуальний образ в аналізованому творі.

З попередньо викладеного видно, що сон є спробою людського мозку образно пояснити окремі аспекти сильних вражень про голодомор — чи то примусовий запис людей до колгоспів, чи то дії та вчинки жінки-трудівниці в реальному і потойбічному світі, навіть елементи похоронно-поминального обряду, дотримання якого регламентувала українська етнокультурна традиція.

Певне місце в системі образів прози про голодомор займають персонажі — реальні за своєю суттю, що мають історичні прототипи. Деякі виступають під конкретними іменами, прізвищами, інші внаслідок дії фактору часу втратили їх. Елементи у зображенні цих людей переважно реалістичні. З іншого боку, простежується тенденція до узагальненості, тобто до формування фольклорного образу з ознаками стереотипності. Для прикладу візьмемо позитивні чоловічі персонажі, наявні в багатьох творах, — батька (діда, почасти дорослого сина, сусіда та ін.). Основна їхня функція — господарська. Оповідачка з Луганщини так передає хазяйновитість свого батька: «Зра́зу ж і коро́ва оце́, тели́ця, двана́дцять штук ове́ць, свиня́ із порося́тами. Була каламá́жка, зробив ба́тько. Таке́, як бри́чка, ті́льки тро́шки вид не таки́й [...]. І бу́кар був свій, те, що зе́млю о́ре. Зе́млю ж ора́ть — бу́кар купи́ли, бо́рону купи́ли, тоді́ оце ж купи́ли сіва́лку, ві́ялку» [15, с. 22]. Кожен мав більший чи менший шматок землі, на якому працював разом зі своєю сім'єю.

У низці оповідань і переказів фігурує номінація «куркуль». Так зневажливо називала офіційна влада заможних селян-власників. До речі, саме слово «куркуль» не українського, а турецького походження, що означає «той, що вселяє страх, страшний, небезпечний», і є похідним від «боятися» [9, с. 155]. Його семантичним ядром виявилось не стільки поняття «багач», «власник», скільки «небезпека», яку становив український господар комуністичному режиму.

Інша нав'язлива назва — «кула́к» [15, с. 31]. В. Даль у тлумачному словнику навів кілька значень цього слова, серед інших і той, що «живе обманом, обрахунками, обміром [8, с. 215]. Тобто йшлося про сформування негативного ставлення до українського господаря. Крім того, влада вважала «куркулів», «кулаків» «ворогами народу», яких треба знищити, вивезти в Сибір, Соловки, Колиму. В такий спосіб цілеспрямовано руйнувались підвалини української ментальності, адже йшлося про ліквідацію селян-власників як потужного соціального стану, на якому трималося господарство України, зрештою її безпека. У народному сприйнятті образ хоч і фігурував з ярликовою назвою «куркуль», «кулак», проте залишився позитивним — розумним, «до́брим хазя́їном» [15, с. 78], що вмів дати лад у всьому.

Психологи стверджують, що однією з рис української ментальності був господарський індивідуалізм, загострене почуття власності [15, с. 86]. Тому, як свідчать очевидці, господарі не хотіли добровільно усуспільнювати своє майно, боляче споглядали, а то й протестували, коли силоміць забирали всі його статки.

Майже у всіх наративах про голодомор діють негативні персонажі. Вони виступають, як правило, у загальних номінаціях — «правителі», «уполномочені», «агітатори», «ударники», «буксирники», «червона колона», «червона команда», «енкаведисти», «красна (червона) мітла» тощо, підкреслюючи таким чином їхню приналежність до владних структур чи роду діяльності. Основу семантики слів складає збірне поняття, яке об'єднує цих людей,

вказує на спільні риси, дії та вчинки. Вони не індивідуалізовані, безликі і становлять узагальнене сприйняття сукупності. Зазначені та подібні до них образи-персонажі — породження конкретного суспільно-історичного періоду, які фігурують лише в тематичному циклі про голодомор 1932—1933 років. Деякі з них можна вже зарахувати до концептуальних знаків цієї епохи. Для прикладу візьмемо образ «красної (червоної) мітли». Це не звичайне словосполучення, а символ, наповнений вагомим культурно-історичним змістом.

Так-от, мітла (реалія) — зв'язаний жмуток лозин, гілок для підмітання долівки, підлоги. Однак ця реалія у спогадах про голодомор набуває символічного звучання, адже дія («замітати») переноситься на воєнізовані бригади, які забирали в селян хліб («геть все чи́сто ви́мели») [15, с. 78]. Крім того, образ включає в себе і колір («червона»), який перебуває в асоціативному зв'язку з «червоноармійцями», котрих значною мірою використовували у цих спецопераціях.

Тепер щодо семантичного варіанту образу — «буксирники». Тлумачний словник інформує, що «буксир» — це машина або судно, що тягне за собою іншу машину чи судно [5, с. 66]. Центральною тут є дія. Отже, дія предметних реалій переосмислюється і переноситься на окремих людей, котрі мали завдання «витягати» в селян всі запаси хліба і звозити їх у відповідні місця.

Певне місце в системі образів займають тварини, серед яких найчастіше зустрічається корова. У традиційній народній культурі вона втілювала багатство, тому недаремно оповідачі підкреслювали наявність великої рогатої худоби в українських господарів. Корова забезпечувала людину необхідними продуктами харчування, яких так не вистачало в часи голодомору. Молоко пили, варили на ньому каші, додавали навіть до різних сурогатних харчів, щоб «покращити» їхні смакові якості. Як свідчать народні оповідання і перекази, образ цієї тварини поступився певною мірою своєю давньою функцією, пов'язаною з багатством, набувши в екстремальних умовах іншої — рятувальниці людей під час голодомору, що перебували на межі життя і смерті. Тому корову любили, ховали від грабіжників, надто ж боялися насильницького відбирання: « А діти ж почіпля́лися ко́ло загороди, — йдеться в одному творі, — шоб коро́ву не ... Вони́ ввійшли́ у двір коро́ву бра́ть. А ті ді́ти:

— Дя́ді, — про́сять... Дя́дечки, не бері́ть коро́вки, в нас нема́ чо' ї́сти, ті́льки молочко́» [15, с. 28].

Доволі часто в досліджуваному масиві зустрічається образ коня. Тут він виступає не стільки тягловою силою, що використовувалась у господарській діяльності, а більше як засіб для транспортування померлих до місць поховання. Запряжена тварина «у возик», «гарбу», що проїжджала по селу, — це сигнал про чергове підбирання та перевезення мертвих. У деяких творах цей образ набув виразного символічного звучання, як, скажімо, у спогаді оповідача з Кіровоградщини: «Для діте́й мале́ньких був той бі́лий кінь стра́шний, як смерть. Ми щита́ли, що це дід нас їде забира́ть і одвезе́ на кла́довище». Тому його боялися, особливо діти, яких інколи дорослі лякали: «Не бу́деш слу́хать, бу́де ї́хать ді́до бі́лою коня́кою — забере́ він тебе́ туди» [15, с. 174]. Отже, за цією реалією стоїть не лише предметна віднесеність, а й конкретна концептуально осмислена історико-культурологічна сутність. «Біла коняка» (чи просто «кінь») в аналізованому оповідному циклі виступає вісником смерті. Цей образ суголосний з міфологізованою твариною, пов'язаною зі смертю та поховальним обрядом, адже коня в давнину вважали основною транспортною і тягловою силою, що втілювала зв'язок з потойбічним світом [12, с. 590].

Для прискіпливого виявлення захованого зерна «уповноважені» використовували спеціальний інструмент у вигляді залізного стержня, який народ називав «шомпол», «щуп» [15, с. 44, 61], «шпичка», «гостра шпиця», «залізна палиця» [2, с. 97; 217; 229] і т. д. Слід підкреслити, що у спогадах ідеться не стільки про предметну реалію спеціального призначення, а в пам'яті оповідача виникає образ, який відображає епоху тотального відбирання в людей зерна, навіть закопаного в землі, це насторожливий знак наближення вірогідної голодної смерті.

Жах наводив на людей інший предметний образ — «чорного ворона». «Стоїть «чо́рний во́рон», — згадує оповідачка з Хмельниччини, — міліції ті́лько... Тако́ та́то сидить. Та́то поба́чили і ста́ли пла́кати. І я ста́ла пла́кати. Міліціоне́р ка́же, шо в нас не пла́чуть. Взяли́ мене́ за пле́чі — ви́пхали. І так, як забра́ли, так ми і не зна́єм, де і

шо, й яке» [15, с. 41]. «Чорний ворон» (реалія) — автомашина, якою транспортували арештованих. Образ, що виникає в уяві має, з одного боку, метафоричне значення (за швидкістю пересування до птаха), а з іншого — символічне, адже «ворон», згідно з народними уявленнями, — зловіща птиця, пов'язана зі світом мертвих [7, с. 444]. У нашому випадку «чорний ворон» сигналізує про ув'язнення, засудження і в більшості випадків про трагічну смерть героя.

У наративах про голодомор народна пам'ять найчастіше апелює до органу зору — очей, які сприймають та відображають у зовнішньому світі все, що вражає. В такий спосіб вимальовуються портретні характеристики, розгортаються просторові координати, конкретизуються ознаки, дії, стан, інколи семантизується символьна наповненість окремих образів.

З погляду часу в пам'яті інформаторів ретранслюється образ голодомору: «Це три́дцять тре́тій, колú вуо́н був. Я його́ так, як сьогоні бачу; «Самú ба́чили, ді́точки. Ми його́ самú ба́чили» [15, с. 80, 82,]. Тут поставлено акцент на здатності людини сприймати ці події зором, та найголовніше — внутрішньо переживати їх. Візуальний образ голодомору викликає в реципієнта глибоку тривогу, душевний неспокій з приводу пережитого, пригадування гострого відчуття нестачі їжі, втрати рідних та близьких.

Народна проза заставляє слухача пройнятися тим болем, затамувати в собі дух, коли йдеться про вигляд людей часів голодомору. Увага звертається головним чином на зовнішні атрибути. Домінантна ознака — «пухлий», яка підкреслює хворобливий стан, що супроводжується набряком тіла, особливо окремих частин — ніг, рук, голови, очей: «Ма́ма поло́ла буря́ки́ ці́лий день. Запуха́ли о́чі, налива́лися но́ги. Пу́хлі булú, да́же у черевúки не могла́ нога́ вже влі́зти»; «Такúй невелú́чкий хло́пчик»; «Я зайду́, а він не ба́чить. А пу́хлий! Страх це, якúй пу́хлий. Не вúдно ж ні глаз, нічо́го не видно, таке́ розпу́хше»; «Ко́ло Ча́пала клу́нька була́, піду тудú, а там малі́ й старі́ лежа́ть пу́хлі, з го́лоду помира́ють»[15, с. 70, 105, 115, 177]. Означення «пухлий» та різні його форми виступає сигналізатором передсмертного стану людини. Частотність його вживання достатньо велика, бо випливає з об'єктивної реальності, що відображає тогочасну візуальну картину спухлих від голоду людей. Така означеність простежується лише в наративному комплексі про голодомор.

Чимало візуальних образів з летальними наслідками спостерігаємо в досліджуваному масиві в просторових картинах: «Прийду́т у ха́ту — лежúт» [15, с. 144]; «Пригадую, як одна молода жінка лежала на хіднику. Ще відкриті очі, уста легенько рухались, а друга жінка тримала біля уст скибку хліба. Жінка не була в змозі навіть відкрити рота і тут же померла. Інша жінка, мабуть, збиралась годувати свою дитину. Вона лежала мертва, а немовля ловило ручками й торкалось устами до мертвих грудей» [14, с. 323]. В одному з народних оповідань з'являється зоровий образ голови, який викликає глибокі внутрішні переживання: «За це́рквою, і ба́чила такúй сара́йчик діря́вий-діря́вий, а в сара́йчику ота́к де́рево лежа́ло, і тії де́вочки голова́ на тім де́реві. Як сійча́с ба́чу — чо́рний во́лос, чо́рний» [15, с. 134]. Образ чорного волосся символізує дівочу красу, молодість, яку скосив голодомор.

Душевного болю завдає картина недбалого транспортування померлих до місця їхнього вічного спочинку: «Я не мо́жу забу́ть, як я па́сла коровú, як ве́зли (то вже чужих двох) ме́ртвих. Не то, шо на вуз покла́ли їх, а но́ги вися́т, аж такво́ з во́за» [15, с. 178].

Майже кожен оповідач інформує про місце поховання померлих. У просторовому плані воно різне — в садку, в яру, під тополею тощо, та найбільше — на кладовищі. З останнім пов'язується рельєфний образ могили. Вона, як правило, велика: «Вúкопали на цвúнтарі я́му, пішлú за мерцьо́м додо́му. Приво́зят мерця́ — по́вна я́ма ме́рших люде́й накúдана» [15, с. 170]; «Де зараз сокори, так яма викопана. Ще люди не кінчались, він укидав туди» [6, с. 274]. Образ великої ями (=могили) засвідчує масові захоронення людей, померлих голодною смертю.

Надзвичайно сильне відчуття викликає зоровий образ землі, що двигтить на могилі. В одному із творів ідеться про жінку, котру ще живу закопали: «А вона́ ото́ ж кúдається, і земля́ ... У́жасть. Це на моїх глаза́х було́» [15, с. 184]. Земля ворушиться на могилі — це не метафора, а, на жаль, непоодинока реальність часів голодомору.

У досліджуваному масиві присутні і деякі нюхові образи, пов'язані зі здатністю людини сприймати запахи. Щоправда, на їх означення виявлено не так

багато слів і словосполучень, серед них переважно ті, що стосуються неприємних відчуттів. Для прикладу! « А дру́га сусі́дка (ба́бка жила́ сама́), так вона́ розпу́хла, ду́же текло́ з неї» [13, с. 148]. Йдеться про те, що тіло жінки вже руйнувалося, виділялась рідина неприємного запаху. Це, своєю чергою, пробуджує в нас почуття жалю, досади, болю за здоров'я безпомічної людини.

Один з поширених нюхових образів пов'язується з мертвяками. «Забігли якось до сусіда, — говориться в оповіданні, — звали його Федір, і дочка в нього була Оля (тоді страшна жара), а вони лежали обої на печі, а в нього кожа перепалась і страшно смердить» [2, с. 165]. Або в іншому: «Отамо́ Гороб'ї, там село́ було́ Гороб'ї, там же почті́ всі лю́де ви́мерли з го́лоду. Прийду́ть до ха́ти — воні́ще. Неживи́є» [13, с. 98]. Той неприємний запах викликає і в реципієнта, і в слухача гіркоту від масового вимирання людей, яких не встигали забирати і захоронювати.

Брак їжі спонукав формування в наративах про голодомор смакових образів. Аналіз творів показує, що люди зрідка їли справжні харчові продукти (мучні вироби, зерно, квасолю, картоплю, молоко, м'ясо), а здебільшого перебивалися сурогатами. На цих останніх акцентується увага, оскільки вони не відповідали логіці нормального людського споживання. Передусім ідеться про поїдання листя акації, вересу, лободи, щавлю, різного коріння, як і котів, собак, ховрахів, шкур тварин тощо. Інформатори детально розповідають про способи їхнього приготування. У переважній більшості вони не зазначають смакових якостей. Люди споживають усе, що потрапляє, аби задовольнити їхні фізіологічні потреби в їжі: «У лі́єсі нарву́ щавлю́, а на ба́тькове дво́рище зайду́ да ли́пи нача́рхаю то́рбу. Да в одно́м карма́ні ли́па, а в друго́м ща́вель. І так га́рно наї́лася. Прийшла́ додо́му, як пучо́к» [13, с. 88]. Словосполучення «га́рно наї́лась» створює ілюзорний образ ситої людини, однак у його змалюванні міститься відтінок іронії. Прихована іронія проглядається в образі «солодкого кореня», який росте в заплавах річок. Як виявилося, рослина мала отруйні властивості, адже дівчина, наївшись, «вже там зовсе́м заболе́ла, лежа́ла» [13, с. 92].

Інший образ пов'язується з гіркотою, своєрідним їдким, різким смаком: « Трава́ пішла́. Там така́ трава́ єсть, гірча́к называ́ється, шо його́ як зірве́ш, а з його́ біжи́ть молочко́» [13, с. 89]. Гірчак — народна назва деяких видів рослин із роду жовтий осот. Також, молочко рослини за виглядом нагадує коров'яче, проте небезпечне, бо після вживання, повідомляє інформатор, «вже тоді́ кача́ємось». М'ясо сороки, стверджує інший, — також гіркуватого присмаку.

Маємо підстави говорити і про деякі дотикові образи в народних оповіданнях та переказах про голодомор. Об'єму стосується купа скинутих померлих людей, що нагадує відкритий могильник. На твердість (м'якість) померлих вказує такий фрагмент із цим дотиковим образом: «Приві́єзлі же́нщину… Тоді́ не тверді́ булі́ лю́ди ме́ртві. Отакі́є, наче живі́» [13, с. 182]. Неприємні дотикові відчуття проглядаються в транспортуванні волоком жертв голодомору до місця захоронення («волоком тягнуть», «тягнуть на кладьбіще» [13, с. 85, 177]). Вражає картина силового переміщення тіл, прив'язаних до воза, коня тощо.

Отже, ми розглянули тільки окремі факти і образи, пов'язані з голодомором 1932—1933 років. Між ними існує тісний взаємозв'язок, оскільки реалії дали поштовх для їх образного відтворення й сприйняття, що вирізняється посиленою емоційністю, насамперед страху і тривоги, туги й журби.

1. *Арутюнова Н.Д.* Образ (опыт концептуального анализа) / Н.Д. Арутюнова // Референция и проблемы текстообразования (Сборник научных трудов). — М. : Наука, 1988. — С. 117—129.
2. *Борисенко В.* Свіча пам'яті: Усна історія про геноцид українців у 1932—1933 роках / Валентина Борисенко. — К. : Стилос, 2007. — 288 с.
3. *Булашев Г.* Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях / Г. Булашев. — К. : Довіра, 1992. — 414 с.
4. *Буряк В.Д.* Поетика інформаційно-художньої свідомості / В.Д. Буряк. — Дніпропетровськ, 2001. — 392 с.
5. Великий тлумачний словник сучасної української мови. — К. ; Ірпінь : Перун, 2003. — 1426 с.
6. Врятована пам'ять. Голодомор 1932 —33 років на Луганщині: свідчення очевидців / упоряд. І. Магрицька. — Луганськ : Промдрук, 2008. — Т. 1. — 325 с.
7. Гура А.В. Ворон // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в пяти томах. — М. : Международные отношения, 1995. — Т. 1. — С. 444.
8. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4-х т. / Владимир Даль. — М. : Изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. — Т. 2. — 672 с.
9. Етимологічний словник української мови : у семи томах. — К. : Наукова думка, 1989. — Т. 3. — 550 с.

10. *Лотман Ю.М.* Лекции по структурной поэтике (Введение, теория стиха) / Ю. М. Лотман. — Тарту, 1964. — Вып. 1. — 95 с.
11. *Мишанич С.* Жанрова система українського фольклору / Степан Мишанич // Мишанич С. Фольклористичні та літературознавчі праці. — Донецьк : Донецький національний ун-т, 2003. — Т. 2. — 375 с.
12. *Петрухин В.Я.* Конь // Славянские древности. Этнолингвистический словарь : в пяти томах. — М. : Международные отношения, 1999. — Т. 2. — 590 с.
13. *Путилов Б.Н.* Типология фольклорного историзма / Б.Н. Путилов // Типология народного эпоса. — М. : Наука, 1975. — С. 164—181.
14. Український голокост 1932—1933: свідчення тих, хто вижив / за ред. Ю. Мисика. — К. : Києво-Могилянська академія, 2003. — Т. 2. — 267 с.
15. Українці про голод 1932—1933 / фольклорні записи Василя Сокола. — Львів, 2003. — 232 с.
16. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Франко І. Зібр. творів : у 50-ти т. — К. : Наукова думка, 1981. — Т. 31. — С. 45—119.

Vasyl Sokil

ON SOME IMAGES OF FAMINE NARRATIVES

The article has dealt with formation of an image. There are considered personal images as well as images of things, visual, smelling and tactile images typical for narratives on Famine disaster. Under analytic study have been put an narrator's emotional states at his creation of the image.

Keywords: famine narratives, creation on images, images of things, visual images, smelling images, tactile images.

Васыль Сокил

ОБРАЗЫ НАРАТИВОВ ОБ ГОЛОДОМОРЕ

В статье идет речь о формировании образа. Рассматриваются образы-персонажи, образы-вещи, зрительные, обояния, осязания, характерные для наративов о голодоморе. Исследуется эмоциональное состояние наратора во время образования образа.

Ключевые слова: наративы о голодоморе, формирование образа, вещи-образы, визуальные образы, осязательные образы, обоятельные образы.

Наталія МИХАЙЛЮК

ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ІКОНИ БОГОРОДИЦІ ОДИГІТРІЇ ЛЬВІВСЬКОГО МОНАСТИРЯ СЕСТЕР ЧСВВ (ГІПОТЕЗИ І ФАКТИ)

На основі дослідження зображень рентгенівських знімків монастирської ікони Богородиці Одиґітрії і світлин двох інших богородичних ікон прослідковується письмо того самого майстра. Одна з них з м. Буська на Львівщині — нещодавно вперше введена в науковий обіг, а інша — відома ріпнівська ікона «Богородиця з похвалою» маляра Федора. Порівнюючи збережені ікони храму Св. Юрія у Львові, припускаємо, що монастирська ікона Богородиці Одигітрії могла належати до Святоюрського іконостасу. У зв'язку з проведеним дослідженням зображень ікон висуваємо гіпотезу, що маляр Федор — автор втраченої на сьогодні ріпнівської ікони, може бути історично відомим митцем Федьком, що малював ікони до храму Св. Юрія.

Ключові слова: ікона Богородиці Одиґітрії, монастир сестер ЧСВВ, іконографія, стилістика, іконостас, Львівщина.

Ікона Богородиці Одиґітрії (150 х 94 см) з півкруглим завершенням і різьбленим тлом була передана в 1995 році до Провінційного дому сестер Чину Святого Василія Великого (далі — сестер ЧСВВ) старшими монахинями Василіянками (Іл. 1). Впродовж усього підпільного перебування вони берегли її в квартирі, де проживали, від нищівних нападів радянського НКВС. Попередниці розповідали, що ікона належала до жіночого монастиря св. Василія Великого у Львові. Розмірами ікона привернула до себе увагу і стала запрестольною в облаштованій монастирській каплиці в кінці 90-х років. В 2000 р. ікону реставрували. Верхні її записи вказували на XVIII ст. і пізніший час, хоч композиційно пам'ятка належала до значно раніших зразків. Реставратор висловив кілька версій про її походження, і одна з них — що ікона могла б належати до поважного в свій час храму. В 2008 р. при Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького (далі — НМЛ) було зроблено рентгенограми і проведено мікроскопічне дослідження цієї ікони.

Вперше про ікону було згадано в магістерській праці автора цієї статті [17, с. 39, 102—103]. Наведені розміри, форма і композиція ікони підвели Р. Зілінка до припущення, що ікона мала б походити з того ж іконостасу, що й ікона Святого Юрія (Іл. 3), що зберігається в НМЛ [20, с. 40]. Цю думку Р. Зілінко висловив на конференції, присвяченій храму Святого Юрія, додавши, що парний богородичній іконі Спас (Іл. 2) знаходиться в сільському храмі в Зимній Воді біля Львова[1]. Нещодавно цю думку опублікував В. Александрович [6, с. 388]. У збірнику, присвяченому собору Святого Юрія у Львові, подано здогад, що збережена храмова ікона була виконана за Владики Йосифа Шумлянського біля 1685 року. Щоправда, автор визнає, що зображений в «Метриці» 1687 р. іконостас досить скромної столярної роботи [8, с. 156—158].

Питання про можливість походження існуючої богородичної ікони як намісної у згаданому Святоюрському передвівтарному ансамблі автор цієї статті заторкнула на конференції [16, с. 254—259]. Наше ж опрацювання — спроба подати ґрунтовніше дослідження ікони Богородиці-Одиґітрії монастиря сестер ЧСВВ. Рентгенограми монастирської ікони

[1] І. Мельник, що реставрувала ікону Спаса, опираючись на її розміри та інші параметри, висловила припущення, що разом з празничною намісною іконою Св. Юрія вони входили в іконостас храму Святого Юра у Львові.

Іл. 1. Ікона Богородиці Одигітрії з монастиря сестер ЧСВВ у Львові

Іл. 2. Ікона Спаса з ц. Івана Богослова в с. Зимна Вода біля Львова

Іл. 3. Ікона Св. Муч. Юрія (знаходиться в ЛНМ ім. А. Шептицького)

зроблено в трьох місцях: лику з фрагментом мафорію Богородиці (Іл. 4), поясного зображення Христа (Іл. 9) та лівих рук Богородиці і Христа (Іл. 12). Авторським почерком зображення споріднене з Ріпнівською іконою Богородиці з похвалою маляра Федора, створеною у Львові в 1599 році [11, с. 28; 8, с. 146; 26, с. 345—350]. Певності цій думці надала наявність ще однієї ікони Богородиці Одигітрії, що вказує на почерк того ж маляра. Ікона знаходиться в храмі Св. Миколая в м. Буську Львівської області. Завдяки старанням пароха о. Михайла Смачила нещодавно ікону було фахово відреставровано Д. Мовчаном (Іл. 5). Авторське золочене тло в буській іконі, на жаль, не збереглося. Опираючись на певну схожість даної ікони з ріпнівською (Іл. 6), реставратор використав прорис золоченого тла останньої для наведення його в буській іконі.

Порівняльний аналіз ликів трьох згаданих ікон Богородиці Одигітрії підводить нас до певних висновків. Незважаючи на те, що перший фрагмент є зображенням рентгенограми, а другий і третій — світлинами відреставрованих різними людьми ікон, — спостері-

Іл. 4. Фрагмент ікони з Львівського монастиря сестер ЧСВВ (відбитка рентгенівського знімка)

Іл. 5. Фрагмент ікони з м. Буська Львівської обл.

гаємо яскраво виражену однотипність основних авторських ознак ікон. Особливо зближеними є фрагменти монастирської і буської ікон. Найперше зауважуємо образну однотипність погляду Богородиці, створеного авторським розміщенням і пропорціями основних деталей лику та м'яким світлотіньовим прописуванням — охрінням. Порівнюючи форму прорізу очей, розміщення і форму перенісся, носа, уст — спостерігаємо авторську наближеність. Ідентично проходить у трьох іконах середня лінія та кутики уст, прописи підборіддя, овал лиця. Графіка драперій мафорію перегукується в іконах з Ріпнева і з Буська. Зображення оздоблюючої облямівки мафорію у трьох іконах вирішено однаково. На жаль рентгенограма монастирської ікони не подає чіткої графіки складок мафорію Богородиці. Припускаємо, що ми бачимо запис пізнішого часу, оскільки перше зображення з певних причин не збереглося. В даному випадку мафорій лягає м'якше, з більшою схильністю до натуралізму у відображенні.

Цікавим моментом для порівняння є поясне зображення Дитяти Христа на трьох іконах — буській (Іл. 7), ріпнівській (Іл. 8) і монастирській (Іл. 9). На нашу думку, цей фрагмент ще яскравіше вказує, що всі три ікони належать одному майстру.

Іл. 6. Фрагмент неіснуючої ікони з с. Ріпнів Буського р-ну Львівської обл.

Найперше про це говорить овал лиця, форма і розміщення вуха, чола, брів, носа та уст. Ідентичними є розміщення очей, форма їх прорізу, товщина верхньої і нижньої повік, спрямованість погляду. Повторюється довжина шиї, форма плечей. Складається враження, що в цьому місці ікони могли бути мальовані по тих самих прорисах. Інший бік цієї ж думки: фрагменти лише підкреслюють, що вони ма-

Іл. 7. Фрагмент ікони з м. Буська Львівської обл.

Іл. 8. Фрагмент неіснуючої ікони з с. Ріпнів Буського р-ну Львівської обл.

Іл. 9. Фрагмент ікони з Львівського монастиря сестер ЧСВВ (відбитка рентгенівського знімка)

льовані рукою одного майстра, вправленого в авторських пропорціях. Спостерігаємо певні іконографічні розбіжності в розміщенні гіматія в зображенні Дитяти Ісуса. На ріпнівській і монастирській іконах Христос оперезаний пояском, а на іконі з Буська — гіматієм.

Наступна серія порівнянь стосується авторської особливості зображення рук та складок одягу. На двох перших іконах — буській (Іл. 10) і з Ріпнева (Іл. 11) — положення обох рук Богородиці повторюється. Різниця полягає в незначних змінах, — щодо розміщення вказівного і середнього пальців правої руки Богородиці на іконі з Буська. Пластика цієї руки більш витончена. Проте величина руки, довжина пальців, величина і форма нігтя великого пальця — ідентичні. Немає жодних розбіжностей у формі та авторському прописі правої руки Богородиці на буській і ріпнівській іконах. На відбитку рентгенівського знімка монастирської ікони ліва рука Богородиці основними параметрами малярської стилістики вказує на руку майстра двох попередніх ікон: ті самі пропорції долоні, пальців, нігтів, пластика руху і світлотіньового пропису. Різниця полягає в положенні вказівного пальця. У двох попередніх іконах вказівний і

Іл. 10. Фрагмент ікони з м. Буська Львівської обл.

Іл. 11. Фрагмент неіснуючої ікони з с. Ріпнів Буського р-ну Львівської обл.

середній пальці складені разом, а в монастирській іконі вони — на відстані. Щоправда, зображена на рентгенограмі рука Богородиці пластикою світлотіньового вирішення злегка вказує на високопрофесійні зразки кінця XVI століття.

Ліва рука Дитяти Христа в зображенні на монастирській іконі за способом розміщення в ледь припіднятім жесті над ногою до певної міри співзвучна з буською. В ріпнівській іконі є невелика іконографічна відмінність: ліва рука Христа оперта, вказівний палець витягнутий вперед, а чотири інші легко тримають сувій — символ вчительської влади. Однаковим є положення ніг Христа в буській та ріпнівській іконах. На жаль, відбиток рентгенівського знімка монастирської ікони не дає нам правдивої інформації про первинний вигляд цього іконографічного фрагмента. Зображення гіматія Христа належить пізнішому часові. На рентгенограмі дві продовгуваті світлі плями біля пальців лівої руки Христа свідчать, що ікона прогоріла від полум'я свічки. Графіка одягу на буській і ріпнівській іконах близька за стилем виконання, а отже, відповідає тому ж часовому проміжку.

Фрагментарне порівняння основних моментів авторського почерку трьох згаданих ікон підводять до висновку, що вони створені тим самим малярем у невеликому проміжку часу. Тобто автору ріпнівської ікони, що залишив підпис — «ВО ЛЬВОВІ Р.Б. АФЧО (1599) ФЕДОР» [26, с. 346] належать ще дві вперше досліджувані ікони Богородиці Одиґітрії: з м. Буська Львівської області, та з монастирської каплиці Сестер Василіянок у Львові, що належала до іконостасу собору Святого Юра у Львові.

Іл. 12. Фрагмент ікони з Львівського монастиря сестер ЧСВВ (відбитка рентгенівського знімка)

Вивчення мікрошліфів, виготовлених при дослідженні ікони Богородиці Одиґітрії монастиря сестер ЧСВВ, виявило, що перший авторський запис мафорію Богородиці був синього кольору. Така іконописна символіка частіше притаманна давньоукраїнським іконам X—XII ст., особливо в мозаїчних композиціях [15, с. 45]. Ті ж традиції від раннього часу і протягом всього середньовіччя характеризують візантійське мистецтво, акумулюючись в малярстві багатьох

Іл. 13. Вигляд відновленої в 1936 році каплиці при промисловій школі сестер Василіянок на вул. Длуґуша, 17 у Львові

східних церков [25, с. 215, 351, 363, 497]. Паралельно розвивається і західна церковна іконографія [25, с. 14, 465— 469, 482, 498, 502]. В XV—XVI ст. синій колір мафорію Богородиці в іконографії західної традиції стає закономірним явищем [25, с. 14, 503, 568—589]. В найдавніших іконах мафорій глибокого синього кольору ніс в собі богословський символ співтерпіння Богородиці з Христом в історії людського спасіння. Ренесансне розуміння людини в Україні в XVI ст., підкріплене національним самоусвідомленням [14, с. 54], зумовило повернення до елементів давньої іконографії і символіки. В іконі Богородиці Одиґітрії маляр Федор наново утвердив естетичне відображення ідеї традиційного українського малярства, закладаючи ідейне підґрунтя і естетичний зразок українських ікон епохи ренесансу кінця XVI — першої половини XVII століття. Найближча за географічно-часовими ознаками ікона Богородиці в синьому мафорію належить пензлю Йова Кондзелевича і походить з Вощатинського іконостасу (Загорівського монастиря) [18, с. 45— 46]. Колористичне питання всіх трьох ікон маляр вирішив різноманітно і насичено. В червоний колір мафорію ріпнівської ікони автор ввів фіолет. Незважаючи на можливість реставраційних неточностей — сміливий білий колір намітки, що спадає з-під мафорію з відтінками голубого, надає іконі особливої святковоті і свіжості. Натомість, колористичні акценти буської ікони вирішені в традиційних кольорах XVII століття. Не виключено, що ця ікона стала одним з перших зразків згодом усталеної традиції колористичних зіставлень. При тім, що три згадані ікони стають зразками нової іконописної системи українських малярів, що сформувалася під впливом ренесансного мислення Західної Європи, кольорове зіставлення, особливо в ріпнівській іконі, нагадують про багатство української ікони попередніх століть.

Надзвичайно актуальними виявилися зауваги В. Александровича, що розв'язку «проблем Федора» [3, с. 134—135], тобто авторських малярських зразків українського ренесансу, слід шукати в ґрунтовному і ретельному опрацюванні самих пам'яток. Повертаємось до припущення, що ікона Богородиці Одиґітрії монастирської каплиці сестер ЧСВВ у Львові походить зі собору Святого Юрія. Описуючи м. Львів в 1601—1606 роках, Матрін Груневег зауважує, що церква Святого Юра побудована «на український спосіб», за його часів «була повністю перемурована і прикрашена деякими новими образами, що їх малював дуже старанно український митець Федько» [12, с. 11]. Про авторство нового ансамблю «ікон Моління передвівтарної огорожі» за часів «культурних інновацій» львівського владики Гедеона Балабана [21, с. 559] неодноразово дискутували [5, с. 45; 4, с. 134; 11, с. 23—28] і шукали відповідей мистецтвознавці: якому саме Федорові належить іконописний Святоюрський ансамбль [3, с. 135; 23, с. 345—350; 11, с. 28—29]. Питання загострювалось ще й тому, що хронологічно іконостас мав би належати до першої зафіксованої джерелами пам'ятки «в процесі зміни малярської системи» [4, с. 114; 7, с. 163—164]. (Збережена в НМЛ ікона Святого Юрія, що належала собору Св. Юра, датується різним часом: кінцем XVII [8, с. 156; 22, с. 559] і XVIII [20, с. 40] століттями. На іконі наявні перемалювання також XIX століття. Зараз ікона перебуває на реставрації при НМЛ).

Тому, проаналізувавши зображення рентгенограм ікони Богородиці Одиґітрії з монастирської каплиці сестер ЧСВВ і порівнявши їх зі зображеннями буської ікони та втраченої ікони зі с. Ріпнів, автор статті вважає, що ікона створена малярем Федором — автором ріпнівської ікони. Питання, чи можна маляра Федора Сеньковича вважати автором ріпнівської ікони, досліджувалося в ряді праць, зокрема: [13, с. 161—162; 26, с. 345—350; 11, с. 28—29; 5, с. 77], і на сьогодні превалює думка про непідтвердження такої версії [8, с. 146—147].

Згідно з історичними даними монастирська ікона могла бути створена в період між 1582 і 1602 роками [8, с. 143], проте в XXI ст. вона ввійшла не-

одноразово підмальованою і перемальованою. Подаємо деякі можливі джерельно зафіксовані причини, що обгрунтовують потреби для поправлення ікони. Вже незадовго після створення ікон малярем Федором в 1608 р. вдарив грім і ікони всередині храму були пошкоджені [19, с. 34]. Якщо розглядати втрати ікони Богородиці Одигітрії, виявлені через зображення рентгенограм, слід зазначити, що мафорій Богородиці не має чіткої графіки, притаманної майстрові ріпнівської ікони. В основному втрачено авторський запис гіматію Христа, оскільки залишився шар пізнішого часу перемалювання — XVIII століття. Також паволока в свій час відстала і була прикріплена до дошки металевими цвяшками. Не рентгенограмі вони проглядаются як невеликі білі цятки. Детальніше про всю ікону не можемо говорити, оскільки рентгенограми зроблено лише в трьох місцях. Припускаємо перегрунтування і перезолочення тла. Нова композиція різьбленого орнаменту тла вказує на посередній рівень виконання на трьох іконах (Спаса, Богородиці і Юрія) тим самим майстром декоративного різьблення і, можливо, перемалювання, що стилістичними ознаками вказує на XVIII—XIX століття.

тично не підходили. Тому в 1770—1771 рр. Юрій Радивилівський, а невдовзі і Лука Долинський [21, с. 192] займаються іконописним наповненням собору. Серія реставрацій Святоюрської катедри розпочинається в 1850 р., проходить в 1866 та продовжується у 1885—1898 рр. за митрополита Сильвестра Сембратовича [9, с. 19].

З 1881 р. на запрошення української громадськості сестри Василіянки зі Словіти розпочинають свою виховну працю у Львові по вул. Зибликевича [23, с. 115—120] (тепер І. Франка), започаткувавши народну (вселюдну) дівочу школу. Влітку цього ж року відбувається посвячення каплиці «дівочого воспиталища» [1, арк. 7 зв.]. Вже наступного року Митрополит Сильвестр Сембраович подарував сестрам Василіянкам до «дівочого воспиталища» 15 «образів» [1, арк. 7 зв.]. Автор цієї статті припускає, що серед митрополичих дарунків могла бути ікона Богородиці Одигітрії зі Святоюрського іконописного ансамблю старішої катедри, оскільки незадовго розпочалися згадані реставрації, ініційовані цим же ієрархом. У списку речей, які були до вжитку монастиря сестер Василіянок у Львові в 1897 р., вказано такі «образи» [1, арк. 8 зв.]:

Опис образів	Число (кількість)	Окрема вартість злр.	Загальна вартість злр.
В великих рамах золочених	3	—	—
В великих рамах чорних	2	—	—
Портретів середньої величини в чорних рамах	1	цінний	—
Образів середньої величини кращих	9	—	—
Образів середньої величини старих	3	—	—
Малих образів різних	9	—	—

Пошкодження ікон могли статися при неодноразовому нищенні старої катедри протягом XVII століття [9, с. 18—19]. Тому ікони доводилося «реставрувати». Оскільки різночасові еталони краси не завжди збігалися, підмальовували чи перемальовували їх спеціалісти різних фахових рівнів і живописних технік.

Очевидно, що після 1744 р., коли стару катедру розібрано, ікони перенесли в Святоюрський монастир чи єпископські палати, а за візитаційним описом від 1757 р. багато ікон зберігали на гориці збудованого собору [8, с. 155]. В новий храм ікони стиліс-

У хроніці жіночого монастиря Св. Василія Великого у Львові ікона зафіксована на світлині 1936 року [2]. Йдеться про відновлену каплицю сестер Василіянок при промисловій школі по вул. Длуґоша, 17 (сьогодні це вул. Кирила і Методія, 17). Ікона знаходиться ліворуч над проскомидійником (Іл. 13).

Після 1946 р. радянська влада посилює боротьбу з будь-якими проявами національної і релігійної ідентичності українців. Два львівські монастирі сестер Василіянок закрили. З того часу, як сказано на початку статті, ікону переховували монахині в своїх приватних

помешканнях. Сьогодні вона виконує своє молитовне призначення в монастирі сестер ЧСВВ і скриває в собі таємниць малярства ренесансного Львова[2].

1. Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІАЛ). — Ф. 684. — Оп. 1. — Спр. 2585. — 121 арк. (Матеріал публікуються вперше).
2. Хроніка монастиря СС. Василіянок у Львові при ул. Длугоша, 17 від 1933 по 1939 рік. — (Приватний монастирський архів сестер ЧСВВ у Львові) .
3. *Александрович В*. Західноукраїнські малярі XVI століття / Володимир Александрович. — Львів, 2000. — 310 с.
4. *Александрович В*. Іконостас П'ятницької церкви у Львові / Володимир Александрович // Львів. Історичні нариси. — Львів, 1990. — С. 103—144.
5. *Александрович В*. Львівські малярі кінця XVI / Володимир Александрович // Студії з історії українського мистецтва. — Т. 2. — Львів, 1998. — 200 с.
6. *Александрович В*. Моління — Деісус (іконостас) Успенської церкви у Львові / Володимир Александрович ; переклад Сварник І. // Зубрицький Денис. Хроніка Ставропігійського братства. — Львів : Апріорі, 2011. — 404 с.
7. *Александрович В*. Покоління творців львівської школи українського малярства XVII століття / Володимир Александрович // СОЦІУМ. Альманах соціальної історії. Вип. 8. — К. : Інститут історії України НАН України, 2008. — С. 163—183.
8. *Александрович В.С*. Собор Святого Юра у Львові / В.С. Александрович, Т.А. Ричков. — К. : Техніка, 2008. — 228 с.
9. *Вуйцик В*. Архикатедра Святого Юра у Львові / Володимир Вуйцик // Вибрані праці до 70-річчя від дня народження. — Львів, 2004. — С. 17—22.
10. *Вуйцик В*. До питання про об'ємно-планову композицію старої катедри св. Юра на підставі іконографічного матеріалу / Володимир Вуйцик // Вибрані праці до 70-річчя від дня народження. — Львів, 2004. — С. 23—28.
11. *Вуйцик В*. Новознайдений твір Федора Сеньковича / Володимир Вуйцик // Образотворче мистецтво. — К., 1972. — № 2. — С. 28—29.
12. *Ґруневег М*. Опис міста Львова / М. Ґруневег ; наукова розвідка і переклад Я. Ісаєвича // Незалежний культурологічний часопис «Ї». — Львів, 2003. — № 29. — С. 9—13.
13. *Жолтовський П.М*. Художнє життя на Україні в XVII—XVIII ст. / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1983. — 177 с.
14. *Крвавич Д.П*. Ренесансне малярство / Д.П. Крвавич // Українське мистецтво. — Львів : Світ, 2005. — 257 с.
15. *Логвин Г.Н*. Софія Київська / Г.Н. Логвин. — К. : Мистецтво, 1971. — 47 с.
16. *Михайлюк Н.В*. Три ікони маляра Федора, або про що свідчать відбитки рентгенівських знімків ренесансного іконостаса храму Святого Юрія у Львові: гіпотези і факти / Н.В. Михайлюк // Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Дослідження, реставрація та преветивна консервація музейних пам'яток. Сучасний стан. Перспективи розвитку : наукові доповіді XVIII Міжнародної науково-практичної конференції (К., 23—27 травня 2011 року). — К., 2011. — С. 254—259.
17. *Михайлюк Н.В*. Твори церковного мистецтва XVII — І-ї пол. XX ст. Сестер Чину Святого Василія Великого Провінції Пресвятої Тройці : науково-дослідницька робота на здобуття ОКР «Магістр» зі спеціальності 8020208 спеціалізації «Сакральне мистецтво» / Н.В. Михайлюк. — Львів, 2007. — 184 с.
18. *Откович Т*. Життя і творчість Йова Кондзелевича / Тарас Откович // Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський. — Львів, 2005. — 508 с.
19. *Петрушевич А*. Сводная Галицько-русская летопись с 1600 по 1700 год / о. А. Петрушевич // Литературный сборник, издаваемый Галицко-Русской Матицею 1872 и 1873. — Львов, 1874. — 211 с.
20. *Сидор О*. Ікони св. великомученика і чудотворця Георгія в колекції Національного музею у Львові (матеріали до іконографії) / Олег Сидор // Лавра. Часопис монахів Студитського Уставу. — Львів, 1999. — № 5. — С. 37—41.
21. *Сидор О*. Іконостасні ансамблі Луки Долинського (традиція та пошук нових форм і засобів мистецького вислову) / Олег Сидор // Апологет. Богословський збірник Львівської Православної Богословської Академії УПЦ КП : матеріали ІІ Міжнародної наукової конференції. — Львів, 2010. — С. 192—201.
22. *Скочиляс І*. Галицька (Львівська) єпархія XII—XVII ст. Організаційна структура та правовий статус / Ігор Скочиляс. — Львів : Український Католицький Університет, 2010. — 831 с.
23. *Цьорох С*. Погляд на історію та виховну діяльність СС. Василіянок / Др. Саломія Цьорох, ЧСВВ. — Львів : Накладом Богословського Наукового Товариства «Бібльос», 1934. — 254 с.
24. *Ярема В*. Автор ікон львівського Св.-П'ятницького іконостасу / Володимир Ярема // Православний вісник. — Львів, 1970. — С. 345—350.
25. *Evans Helen* C. Byzantium: Faith and Power (1261—1557) / Helen C. Evans. // The Metropolitan Muzeum of Art. — New York , 2004. — 658 p.
26. *Откович Т*. Реконструкція ікони «Похвала Богоматері» з села Ріпнева / Тарас Откович // Бюлетень Львівського Філіалу ННДРЦУ. — С. 345—350 [Електрон. ресурс] . — Режим доступу: http // www.antropos.org.ua/jspui/handle /123456789/2302/.

[2] Автор статті висловлює щиру подяку директору НМЛ п. Ігорю Кожану та п. Мирославі Друль за співпрацю. Також щире спасибі о. Михайлу Смачило — пароху храму св. Миколая в м. Буську за сприяння у наданні інформації.

Nataliya Mykhailuk

ON HISTORIO-ARTISTIC PECULIARITIES OF THE HOLY VIRGIN HODEGETRIA ICON IN LVIV SISTERHOOD MONASTERY OF THE ORDER OF ST. BASIL THE GREAT (HYPOTHESES AND FACTS)

On the basis of X-ray examination of images of Holy Virgin Hodegetria monastery icon and photographs of two other Holy Virgin icons the hand of the same painter has been traced. One of mentioned icons, that from town of Busk near Lviv has recently been introduced into scientific circulation. Another one known as the Holy Virgin Ripnivska with prophets, written by the icon-painter Fedor had been destroyed by fire. Nevertheless, photographs of this last icon have survived. Comparative studies in monastery icon and those from the St. George Cathedral, Lviv has enabled the assumption that monastery icon of the Virgin Hodegetria had belonged to the iconostasis of St. George Cathedral. On the ground of above mentioned research-work as for icon images we hereby move a hypothesis that as author of lost Ripnivska icon might be considered historically know craftsman Fed'ko who had painted the icons for St. George Cathedral.

Kewords: icon of Holy Virgin Hodegetria, sisterhood monastery of Order of St. Basil the Great, iconograpy, stylistics, iconoistasis, Lviv region.

Наталия Михайлюк

ИСТОРИЧЕСКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИКОНЫ БОГОРОДИЦЫ ОДИГИТРИИ ЛЬВОВСКОГО МОНАСТЫРЯ СЕСТЁР ОРДЕНА СВЯТОГО ВАСИЛИЯ ВЕЛИКОГО (ГИПОТЕЗЫ И ФАКТЫ)

На основании исследования рентгеновских снимков монастырской иконы Богородицы Одигитрии и фотографий двух других икон Богородицы, отмечается письмо одного и того же иконописца. Одна из икон, происходящая из г. Буска на Львовщине, недавно впервые введена в научное изучение, вторая — известная рипнивская икона Богородицы с похвалой автора Фёдора. Сравнивая их с сохранившимися иконами храма Св. Юра во Львове, предполагаем, что монастырская икона Богородицы Одигитрии могла принадлежать Святоюрскому иконостасу. В связи с проведённым аналитическим сопоставлением иконографических и стилистических особенностей всех вышеупомянутых икон выдвигаем гипотезу, что мастер Фёдор — автор утраченной на сегодня рипнивской иконы, может быть исторически известным Федьком, писавшим иконы для храма Св. Юрия.

Ключевые слова: икона Богородицы Одигитрии, монастырь сестёр Ордена Св. Василия, иконография, стилизация, иконостас, Львовщина.

Мар'яна ВОЛОШИН

СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ ТА ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ ОЛЕНИ КУЛЬЧИЦЬКОЇ

У статті йдеться про одну з найбільш відомих широкому загалу жінок-художниць Галичини — Олену Кульчицьку. Проаналізовано чинники та аспекти, які вплинули на формування світогляду та становлення її особистості як художника та мистецтвознавця.

Ключові слова: Олена Кульчицька, Віденська школа, монастир Сакраменток, модерне мистецтво, віденська сецесія, світогляд.

У наш час комерційної цивілізації та загальноморальної кризи звертаємо погляди до особистостей, які в найтяжчі хвилини життя не втратили присутності духу та зберегли завзяття і плідно працювали для майбутнього на ниві української науки. А коли через власні політичні погляди та патріотичну національну позицію стало неможливим виховувати молодь, присвятили свої дослідження популяризації та розвитку мистецтва.

До покоління, якому притаманний великий політичний та державний ідеалізм, громадянська свідомість, чесність та патріотизм належить Олена Кульчицька [7, с. 7].

Важливим чинником у формуванні світогляду Олени Львівни відіграв рід Кульчицьких[1]. Адже, як відомо, в історії нашого народу були різноманітні ототожнення себе та своїх близьких, а часом і своїх родів, а тим більше і місць проживання із певними уявними, інколи і фантастичними мотивами, топонімічними, ономастичними, антропонімічними чи етнонімічними назвами. До такого стилю функціонування належала і родини Кульчицьких, яка безпосередньо засвідчувала свої зв'язки з героєм Відня Юрієм-Францом Кульчицьким[2].

Становлення Олени Кульчицької як художниці відбулось ще в дитинстві. Приживаючи в маленьких повітових містечках Галичини: Лопатині, Кам'янці-Струмиловій, Городку, дівчина часто приглядалася до звичаїв і побуту українського міщанства та селянства, а також навколишньої краси. У дитинстві відзначалась працьовитістю та вимогливістю до себе й до інших, любила носити українські модні речі. З

[1] Олена Львівна Кульчицька народилася 16 вересня 1877 року в містечку Бережани, що на Тернопільщині, в родині відомого галицького радника суду і адвоката Лева Кульчицького та Марії, з дому Стебельських. Це були давні роди, що, окрім родинних гербів, зберегли і дух українства. У родині було троє дітей — старший брат Володимир, сестра Ольга та Олена, яка була третьою дитиною в сім'ї окружного судді. Через два роки родина переїжджає до Кам'янки-Струмилової (тепер Буська, районний центр на Львівщині). Саме звідти починаються перші спогади художниці, згодом занотовані в щоденнику, який Олена Кульчицька вела протягом всього життя.

[2] Родина Кульчицьких походить із села Кульчиці з-під Самбора на Дрогобиччині. Мешканці села Кульчиць називались тільки Кульчицькі, але для кращої орієнтації, для розрізнення роді, прибирали собі другі прізвища, так звані «придомки». У своїх спогадах Олена Кульчицька писала, що в неї зберігся цікавий документ, який засвідчував родинні зв'язки родини Кульчицьких із героєм Відня — Юрієм Кульчицьким.

цих юних років Олена Кульчицька приглядалась не тільки до звичаїв українського народу, а й народів інших країн, а саме — Японії. Свідченням цього є її спогад: «Мама була дуже працьовита й вимагала, щоб ми вміли працювати, — згадувала художниця. — «Ми з сестрою Ольгою повинні були самі ляльок одягати. Батько дістав нам «Журнал мод і крою», тому наші ляльки мали різні «модні» строї, включно до українського і японського» [10, с. 7—9]. Оленка не любила стригтися. Щоб донька не плакала, мати дарувала їй будь-яку іграшку: — «Стриження було мені дуже прикре, бо сусідські діти кликали «хлопчик пана начальника»», — пояснювала вона в своєму щоденнику [4, с. 7].

Вже маленькою, вона уявляла себе невтомною працівницею відображення українських пейзажів в різну пору року. Олена Кульчицька дуже любила та захоплювалася навколишньою природою. Про це згодом згадувала художниця: «...Краса природи справді несвідомо, але глибоко зайшли в мою дитячу душу...» [5, с. 6]. Та ці спогади не були марними, вони, можна стверджувати, відображені були Оленою Львівною на її мистецьких полотнах, які збереглись до нашого часу, а саме «Весна», «Літо», «Портрет дівчинки», «Літня ніч», «Пастушок» та інші.

Визначальною особистістю у формуванні світогляду Олени Кульчицької був її батько — Лев Кульчицький, який дуже любив фотографувати і часто робив фотографії своїм дочкам. В історії фотографії відомо, що перші фотографії на території України з'явились в 40-х рр. XIX ст.[3], а у Західній Україні у 1920-х рр. Тому таке явище серед галицької інтелігенції було не зовсім рідкісним, а тим більше для родини Кульчицьких, де батько працював адвокатом. Лев Кульчицький був обдарований від природи талантом бачити красу, про що свідчать його чудові фотографії краєвидів, які зберігаються в архіві при Художньо-меморіальному музеї художниці [1, КВ 59874/89]. Лев Кульчицький, який змалечку заохочував дітей до сприйняття і розуміння краси, прищеплював любов до праці, до свого народу. «У пізнанні природи і в способі спостереження її краси, безперечно, — згадувала художниця, — багато завдячую своєму батькові, який так дуже любив природу й умів учити пізнавати її. Перші захоплення приходять ще у дитинстві, над усе любила я квіти. Було їх багато довкола, а при тому мій батько завжди приносив додому нам прегарні китиці львівських і поза львівських квітів» [11, с. 2].

Мальовнича природа Бережанщини, її пам'ятки старовинної архітектури, красивий народний одяг Поділля, поезія народних пісень, казок і оповідань, — усе впливало на розвиток мистецького обдарування вразливої дівчини. У неї рано виявилися здібності до малювання, і батько, що сам цікавився мистецтвом, прагнув підтримувати їх: з допомогою альбомів давав їй змогу вивчати творчість видатних майстрів живопису, вчив сприймати красу природи, звертав увагу дівчини на високу культуру українського народного мистецтва.

Коли Оленку віддали в монастир Сакраменток у Львові[4], при якому була польська школа (адже українських на той час не було), тоді й розпочалось посправжньому доросле та самостійне життя майбутньої художниці[5]. Розлуку з батьками Оленка переживала дуже боляче: часто плакала, тужила за ними і ніяк не могла звикнути до нового суспільства. З

[3] В Україну фотографію принесли в 1840-х рр. чужинецькі фотографи, учасники щорічних міжнародних київських ярмарків — «Контрактів», які часто залишалися в Україні. Першими фотографами-поселенцями були французи «Жак» і Шарль-Поль Гербст; останній відкрив у Києві даґеротипну студію; Піонерами української фотографії на західноукраїнських землях були в 2-й половині 19 ст. А. Карпюк, Володимир Шухевич — у Львові, Степан Дмоховський, Є. Любович (з 1911) — у Перемишлі, Ф. Величко — в Станіславові.

[4] Монастир сакраменток (бенедиктинок з Адорації Найсвятішого Сакраменту) заснували у 1710 році. У 1718 р. було зведено перший костьол Заручин Пресвятої Діви Марії та Святого Йосифа. Це була дерев'яна фахверкова споруда, яка проіснувала до 1743 року. У 1744—1780 рр. костел відбудували в камені за проектом відомого архітектора німецького походження Бернарда Меретина (Меретіннера). Перші два роки будівництвом керував сам Меретин. Також були зведені монастирські келії та мури. На території обителі розбили сад, який проіснував до XX століття. Сучасного австро-німецького вигляду храм набув після перебудови 1884—1894 рр. у стилі необароко за проектом Адольфа Мінасевича та реконструкції інтер'єру 1902—1904 рр. за проектом Владислава Садловського. Під час останньої створено новий вівтар, прикрашений чотирма статуями ангелів скульптора Петра Війтовича.

[5] У 1887 р. Олена Кульчицька вступила в семирічну школу при монастирі Сакраменток у Львові. Цю школу вона закінчила у 1894 році, на відмінно і після того повернулася до батьків.

цього приводу вона писала: «...Ніяк не могла звикнути до «нового світа». Я була одинока українка серед польок...» [22, с. 11].

Та, як виявилось, не тільки батько вплинув на становлення особистості Олени Кульчицької, її «вчителями життя» стали монахині школи при монастирі сакраменток. Оскільки її вчителями були монахині-сакраментки, які добре до неї ставились, незважаючи на її релігійні переконання. «...Мої релігійні почування та вимоги до церковного обряду задовольняли...», — згадувала вона у спогадах [22, с. 11]. Для науки релігії та сповіді до Олени Кульчицької в школу приходив греко-католицький священик. Наука для молодої художниці вдавалась дуже легко, але сумуючи за рідними, особливо за сестрою, дівчинка починає малювати. Першими малюнками Оленки були копії картин та ікон, які заполонили її молоду душу і якими вона надзвичайно захоплювалась. Про малюнки своєї учениці вчителі-монахині відгукувались позитивно.

Після навчання О. Кульчицька отримала знання німецької, польської та французької мов, а також природничих предметів. Найкраще знала німецьку мову, якою не тільки вміла читати, а й бездоганно писати. Проте не відразу визначився життєвий шлях художниці. У тодішній Галичині, що перебувала на напівколоніальному становищі в Австро-Угорській монархії, не було умов, необхідних для розвитку українського образотворчого мистецтва, не було художніх шкіл. Тому ніхто з рідних Олени Кульчицької й не думав про художню освіту талановитої дівчинки [19, с. 12].

На той час батьки Олени переїхали з Лопатино до Городка, і сама Оленка була вже доросла, тому могла ходити на різні бали та вечори. Але не ходила, частіше відвідували разом із сестрою своїх знайомих або займались спортом. Саме в цей час актуальним видом заняття на дозвіллі став спорт, а особливо теніс, катання на велосипеді, лижах, санках та ковзанах. Найчастіше спортом займались взимку: ходили на ковзанку, грали в теніс, часто, виїжджали у Львів.

Після закінчення школи Олена Кульчицька розпочинає мистецькі студії у львівській Художньо-промисловий школі, отримуючи початковий вишкіл у аквареліста А. Степановича. У 1901—1903 рр. продовжує студії у приватній школі художників-педагогів Станіслава Братковського-Качора та Романа Братковського[6] у Львові [17, с. 355—357].

Після такої підготовки за бажанням батьків Олена Кульчицька повинна була поступити у вищу художню школу. Найближчою до Львова, у Кракові, була на той час польська Академія мистецтв, яка за статутом Академії не мала права приймати студентами жінок. Така школа була у Відні[7], адже, як згадувала художниця, хтось звернув увагу батьків на цю школу як на одну із найкращих у Європі. Закінчення цієї школи давало право на навчання у середніх школах. Саме Віденська школа остаточно сформувала особистість О. Кульчицької як мистецтвознавця та визначила її творчий шлях у майбутньому.

Перед вступом у школу сестри кинули жереб, кому продовжувати навчання, незважаючи на рішення батьків. Доля всміхнулася молодшій[8]. Про це вона писала: «...В році 1903, в серпні місяці, поїхала я під опікою вуянки (віденки) до Відня, здала вступні екзамени, на основі яких прийнято мене до школи «Kunstgewerbeschule des K.K. Osterr. Muse-

[6] Станіслав та Роман Братковські — польські художники реалістичного напрямку кін. XIX — поч. XX ст.

[7] Академія образотворчих мистецтв — державна художня академія у Відні (Австрія), одна з найстаріших в Європі. Віденська художня академія постала в 1692 р. як приватна академія надвірного художника Петера Штруделя за зразком Римської Академії Святого Луки. В 1772 р. всі існуючі на той час школи мистецтва поєднувалися в Академію об'єднаних образотворчих мистецтв. В 1872 р. Академія отримала статус вищого навчального закладу, а в 1998 р., зберігши свою колишню назву, вона стала університетом.

В 1898 та 1910 рр. Отто Вагнер представив проекти нової будівлі Академії образотворчих мистецтв, які, проте, не були втілені в життя. З 1 квітня 1877 р. Академія розміщується в побудованій Феофілом ван Гансеном будівлі на площі Шіллерплац. До складу Академії входять картинна галерея (250 полотен пензля відомих майстрів від періоду раннього Ренесансу і аж до XVIII — початку XIX ст., таких як: Босх, Лукас Кранах Старший, Рембрандт, Рубенс, Тиціан, Мурільйо та Гварді), а також гравюрний кабінет — одна з найвизначніших збірок графіки в Австрії. Обидві колекції — живопису і графіки — є навчальним матеріалом для студентів Академії. Культурні цінності зазнали значних пошкоджень під час Другої світової війни.

[8] В серпні 1903 р. Олена Кульчицька виїхала, під опікою дружини (віденки) батькового брата, до Відня. Здавши вступні іспити, стала студенткою загального факультету «Школи прикладного і декоративного мистецтва».

ums fur Kunst und Industrie in Wien» [22, с. 12]. На період навчання художниці у Відні припадає час розквіту модерного мистецтва[9].

З усіх факультетів тієї школи «загальний факультет» найбільше відповідав бажанням Олени Кульчицької. На цьому відділі приділялося багато уваги композиції твору, вивченню різноманітних технік: олійного й акварельного живопису, рисунку, гравюри, емалі, мозаїки тощо. Якщо на інших відділах підготовлялися спеціалісти поодиноких галузей прикладного і декоративного мистецтва, то навчання на «загальному факультеті» давало більш широкі знання. На ньому вивчались, крім рисунка і живопису, також різнорідні за технікою види естампної гравюри при одночасному «загальному» ознайомленні студентів з різними видами художньої промисловості, як художня кераміка, художнє оформлення книги тощо [19, с. 4.].

Профіль студій на «загальному факультеті» визначив великою мірою майбутній мистецький шлях Олени Кульчицької — він став основою, на якій розвинулася багатогранність її художньої діяльності. Під впливом учителів школи — Е. Малліни, який викладав фігуративний та елементарний рисунок, В. Фульмайстера — викладав орнаментальний рисунок, А. Фон Кернера — викладав рисування людської фігури, Ф. Цізека — очолював навчальний відділ школи художнього промислу, Олена Кульчицька невтомно вдосконалює свою мистецьку майстерність, проймається ідеологією естетичної свободи, сповідує вільну художню творчість, віддану, передусім, духові національної культури [7, с. 7—10].

Вже в стінах Віденської художньо-промислової школи Олена Кульчицька виявляє незвичайну різнобічність професійно-творчих зацікавлень. Окрім предметів, обов'язкових на «загальному факультеті», художниця з відмінним успіхом закінчує ряд так званих «спеціальних курсів», які додатково читались у школі. Упродовж 1905—1907 рр. Олена Кульчицька освоює таємниці складної техніки перегородчастої емалі на спеціальному курсі [11, с. 3].

Також певний період вона проходить курс навчання у «Спеціальному ательє емальєрських робіт» під керівництвом професора Аделі фон Штарка, одночасно удосконалюється у рисунку портретів на лекціях відомого майстра історичного малярства професора Андреаса Ґролля. Певний час відвідує «Спеціальний курс художнього ткацтва», що вела його професор Леопольдіна Ґуттман. На лекціях професора Франца Цізека Олена Кульчицька проходить «Курс удосконалення в орнаментальному рисунку та композиції» і, нарешті, під керівництвом професора Олешкевича закінчує «Курс художньої обробки шкіри та інтроліґації». Паралельно із цими заняттями Олена Кульчицька відвідує лекції на інших відділах, де студіює розмаїття техніки естампної графіки. «На других відділах, — згадує художниця, — подавали нам початки техніки графіки, а головно офортів. Вказівки були дуже скромні, повного знання як такого не давали, однак графіка і офорти полонили всю мою увагу, і я вирішила самостійно збагнути тайни цего трудного вміння...» [6, с. 424].

Талант молодої художниці та її успіхи у навчанні були належно оцінені і відзначені у випускному свідоцтві Олени Кульчицької Віденської художньо-промислової школи. «Її невтомна старанність, — відзначалось у цьому свідоцтві, — її технічна вправність, кмітливість та великий смак вказують на своєрідне мистецьке обдарування, хист до творчої праці у розмаїтих рисункових та малярських техніках, як також у проектах ужиткових речей» [4, с. 10].

Для Олени Кульчицької віденська школа була благословенням у формуванні її світогляду та становленні як художниці. Вона вийшла з неї з ґрунтовним опанування усіх мистецьких технік, завдяки чому могла попробувати висловлюватись не тільки в рисунку і малярстві, але з однаковою легкістю в усіх репродукційних техніках, від найпростішого деревориту до найтоншого офорту, від моделювання в усіх скульптурних матеріалах і техніках до емалі і килимарства включно [4, с. 12].

Навесні 1908 р. Олена Кульчицька повертається до Відня, де успішно захищає дипломну роботу «Про користь науки рисунків», спираючись на дослідження таких передових теоретиків мистецтва, як

[9] Модерн, «новий стиль» — досить помітний напрямок у просторових мистецтвах 1890—1900-х рр., що виявляло видиму подібність із загальноєвропейськими шуканнями цієї епохи. В різних країнах називався по-різному: Art Nouveau, Jugenstil, Modern style і т. д. Модерн протиставляв свою принципову новизну еклектичної утилізації, що приїлася за півстоліття, спадщини всіх століть і народів. Основними його елементами є використання синусоїдальних ліній, стилізованих квітів, язиків полум'я, хвилястих ліній, запозичених в природі.

Джона Раскіна[10] та Алоїза Рігля[11], з чого були безмежно задоволені її батьки. Це стало приводом подумати про нагороду для Олени та Ольги, а нагородою була подорож в Європу.

В період навчання у Відні Олена Кульчицька спочатку проживала, винаймаючи квартику, а пізніше переселилась до пансіонату «французька Швайцарія». Навчаючись на відмінно, студентка отримувала звичайну стипендію, та могла мати стипендію Юрія Кульчицького, як односельчанка Франца-Юрія Кульчицького — героя Відня. Дорога до школи проходила через прекрасний парк — «Stadtpark». Все це надовго закарбувалось у пам'яті молодої студентки, що й занотувала в своєму щоденнику: «....Початково мешкала приватно, а о після переселилась в пансіонат «французька Швайцарія» ходила до школи через «Stadtpark»....Я мала вправді стипендію, але (тепер запізно цего жалувати) я могла мати дещо більшу державну опіку як Кульчицька — односелька Франца-Юрія Кульчицького....» [22, с. 12].

Перебуваючи у Відні Олена тужила за рідними, незважаючи на те, що отримувала часто від них посилки та листи. «За таку підтримку у всьому, — згадувала майбутня художниця, — завдячую передовсім своїй незабутній сестрі, яка жила для мене й додавала мені сили та бажання для праці» [22, с. 12]. У пакунках, які Олена Кульчицька отримувала з дому, зазвичай були нові речі для гардеробу та будь-які інші вибагливі подарунки.

Додому їздила студентка лише на великі свята — Різдво та Великдень. Батьки її в той час мешкали у Львові, біля Стрийського парку, де вона часто ходила малювати. В парк Олена Кульчицька ходила не сама, майже завжди з нею ходили дядько Петро та мати Марія [22, с. 12]. Саме мати — Марія Стебельська, найкраще придивлялась до малюнків дочки і давала їй корисні поради та настанови, а молода дівчина невпинно їх виконувала.

Після вдалого закінчення Віденської художньо-промислової школи у батьків майбутньої художниці виник задум подорожі сестер по музеях Європи. Все відбулось дуже швидко: «здійснення плану йшло якось так скоро, — згадувала художниця, — що усіх подробиць не вдалось запам'ятати. Знаю тільки, що в подорож взяли ми список пансіонатів, де можна було зупинитися...» [22, с. 16]. Так Олена Кульчицька разом із сестрою Ольгою та подругою із Відня Євгенією Підляшецькою здійснила мистецьку подорож по музеях Європи, а саме відвідали музеї Мюнхена, Парижа, Лондона, Женеви, Страсбурга, щоб побачити шедеври світового мистецтва [11, с. 4]. Звичайно, Олена Кульчицька дуже зраділа такій подорожі, і не тільки вона: «Уявляю собі, як ми виглядали: щасливі, веселі, [їхали] віденським фіакром на залізниці. Їхали ми повні надії побачити скарби — досягнення людських талантів, блискучі висліди віків», — згадувала художниця у щоденнику [22, с. 16].

Першим містом, яке відвідали дівчата, а зокрема Олена Кульчицька, був Мюнхен. У Мюнхені вони відвідали всі культурні пам'ятки, а також історико-культурний музей, де, крім того, що можна було оглянути всі експонати, можна було ще й пообідати та відпочити. З Мюнхена Олена, Ольга та Євгенія поїхали в Париж і відвідали його історичні та культурні пам'ятки, а саме галерею Лувру, церкви і королівські парки та всі замки на околицях міста. Та перед подорожжю до Парижа вони побували ще в Страсбурзі, де відвідали знамениту катедру, збудовану в готичному стилі [22, с. 16].

Наступне місто, яке чекало на Олену Львівну — Лондон. Екскурсію по Лондону організувало туристичне товариство «Сооса». Звичайно екскурсії втомлювали, як Олену, так і дівчат, проте вони не звертали на це уваги. «Безперечно, огляд втомлював нас, часами навіть дуже, — згадувала художниця, — але це не могло знищити тієї втіхи й радості, а ще повного задоволення, яке нам дала подорож» [22, с. 16].

З Лондона не бажала Олена повертатись додому, та все ж повинна була. «Вертали ми також через канал Ла-Манш... до Франції приїхали через Деп і затримались в малій місцевості над морем, Іпорт. Саме містечко було збудоване на вапняних горах... Далі

[10] Джон Раскін — англійський письменник, теоретик мистецтва, літературний критик і поет, який значно вплинув на розвиток мистецтвознавства та естетики другої половини XIX — поч. XX століття.

[11] Рігль Алоїз (14.10.1858 — 17.06.1905) — австрійський мистецтвознавець, проф. Віденського університету з 1897 р., представник так званої Віденської школи мистецтв. Автор терміна про іманентну «художню волю», яка попереджує певне відділення художніх епох. Його теорія дозволяла розробляти різноманітні прийоми для художньої форми.

дорога вела нас в Швейцарію, край цей ми переїхали цілий... тут плавали й купались в Женевському озері, подивлялись до гір Альп, гори Мон-Блан. Інтерлякен — тут захотіли забутою залізницею дістатися на гору, мабуть Юнгфрау... наше бажання здійснилось, але без результату, бо мряки закрили шпилі гір», — згадувала Олена Кульчицька про свою подорож до Швейцарії дорогою додому [22, с. 16].

Так закінчилась незабутня подорож по Європі, а разом із тим закінчилась ще одна сторінка щасливого студентського життя — розпочиналась нова, невідома... Саме ця подорож мала неабиякий вплив на формування художньо-естетичного світогляду Олени Кульчицької.

Ще одним чинником мистецького формування художниці було її знайомство з Гуцульщиною[12] — краєм, багатим на народні традиції. Літні канікули 1905 р. пройшли у Косові, куди перебралася родина Кульчицьких, де Лев Кульчицький, вийшовши на пенсію, заснував адвокатську канцелярію, відстоюючи права простого народу. «Мої ферії[13] 1905 року були вже не у великому місті, а в маленькому — майже селі. Я зійшлася цілком близько з цією частиною нашого народу, Гуцулами, яких я так дуже любила. Пізнала його звичаї і це своєрідне дуже цінне народне мистецтво — гуцульську архітектуру», — згадувала художниця про своє перебування на Гуцульщині [16, с. 6—7]. Тут Олена Кульчицька створила чимало етюдів, які стали основою для майбутніх жанрових картин, і, може, саме тоді й виник задум створити меблі в гуцульському стилі. Це мав бути ансамбль, який складався б із дерев'яних меблів для вітальні, покою та передпокою з використанням елементів і традицій гуцульського народного меблярства. Захоплення народним мистецтвом, згодом його ґрунтовні студії відкрили перед художницею таке багатство мотивів, такі цінні «гени краси і гармонії», що їх вистачило на ціле життя.

Під час навчання в Художньо-промисловій школі Олена Кульчицька засвоїла духовні уроки віденського художнього середовища, а також такі тогочасні мистецькі явища, як сецесію, імпресіонізм, експресіонізм у нову естетику, та створила на рідному ґрунті український варіант модерну. Тут вона створює естампи, а саме: «На хліб насущний. Оранння» (лінорит), «Пастушок», «Жінки взимі», «Жниці», «Дівчина з голубами» (кольорові ліноритии), де зображення, виконане характерними для сецесії засобами за допомогою площинної плями та лінії без тональних переходів, визначають подальше становлення творчої манери майстра [15, с. 148—149].

У Відні сформувались також істотні особливості формально-стилевої мови та образного мислення Олени Кульчицької. Властивий їй нахил до умовного символіко-алегоричного трактування образів, висока культура лінеарно-площинних, нерідко монументалізованих композиційних рішень, точність та дисципліна скупого узагальненого рисунку — все це виразно споріднює мистецтво Олени Кульчицької не тільки із стилістикою віденської сецесії, але й взагалі із принципами формотворення у європейському модерні [8, с. 127—128].

Улюбленцями віденської студентки-художниці (Олени Львівни Кульчицької) були такі митці як Е. Мунк[14], Ф. Валлотон[15], Г. Клімат, А. Берлін, і особливо — Фердинанд Годлер[16], швейцарський ху-

[12] Гуцульщина — український етнокультурний регіон, край українських верховинців — гуцулів, розташований у Західній Україні, а поселення гуцулів займає Східну частину Карпат. Про цей край і його людей написано чи не найбільше з усіх етнографічних районів України. Він яскраво відображений у художній літературі, образотворчому мистецтві, кіно (повість «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського і фільм С. Параджанова; вірші, оповідання і повісті Ю. Федьковича, І. Франка, Г. Хоткевича, польського письменника С. Вітценза, картини К. Устияновича, І. Труша тощо).

[13] Канікули.

[14] Едвард Мунк (1863—1944) — норвезький живописець і графік, постімпресіоніст і постмодерніст, символіст, вважається предтечею експресіонізму. Едвард Мунк писав символічні фігуральні композиції, у експресивний спосіб виражаючи в них еротичну пристрасть, власну самотність, моменти підглядання, боязнь хвороб і смерті. Автор таких праць: «Хвора дівчинка», «Сестра художника», «Крик», «Портрет Ібсена в Гранкафе», «Дівчата на мосту», «Робітники прибирають сніг» тощо.

[15] Фелікс Валлотон (1865—1925) — художник, відомий як графік, походив з Швейцарії. Малював портрети, пейзажі, побутові картини. Педантичний як німець, він багато часу проводив в Луврі, який і став для нього дійсною академією. Був закоханим в твори Франсуа Мілле, Рембрандта, Дюрера, Енгра, Ганса Гольбейна. Пізніше став відомим своїми ксилографіями (дереворитами) з робіт старих майстрів.

[16] Фердинанд Ходлер (Годлер) (1853—1918) — швейцарський художник. Один з найбільших представників «модерну». Писав пейзажі та портрети в дусі реаліз-

дожник, який у своїй творчості послідовно реалізував принципи сецесійної стилістики, а в образному мисленні — дух німецького символізму. Також захоплювалася художниця таким іспанським художником як Франціско Гойя[17], який захоплював її своїм віртуозним володінням офортної техніки.

Олена Кульчицька із гідною подиву чутливістю вбирала в себе творчі імпульси, що живили тодішнє мистецьке життя Відня. «Таке місто, як Відень, — згадує вона у своїх спогадах, — його численні музеї давали можливість приглянутися всесвітньому мистецтву. Я пильно і уважно стежила за виставами музеїв, за славними тоді «Wienr-Werkstatten» і взагалі, за культурним життям Відня» [8, с. 129].

Характерно, що Олена Кульчицька, з її суто українським і оптимістичним світовідчуттям, цілковито не сприймала поширених серед тодішньої мистецької богеми Відня настроїв меланхолії, містичної екзальтації та крайнього індивідуалізму. Вона, за вдалим висловом львівського дослідника М. Батога, завжди намагалася «надихати свої образи живим реальним виразом, вивести їх із тіней місячного сяйва на рідні сонячні простори» [4, с. 46—47].

Вихована з дитинства своїм інтелігентним батьком Левом Кульчицьким в патріотичній атмосфері поваги до свого народу та відповідальності за його долю і духовну гідність, Олена Кульчицька всім своїм молодим, палким серцем була зорієнтована на духовні і культурну вартості свого народу, бажала служити йому своїм мистецтвом. Через те уроки віденської сецесії не стали для неї предметом сліпого наслідування. Її активна творча натура глибоко переосмислила ці новітні віяння і трансформувала їх в дусі національних культурних традицій.

У 1904 р., ще під час навчання, разом із сестрою Ольгою відвідали Венецію, де побували на виставці тодішнього західноєвропейського мистецтва, що значно збагатило творчий досвід молодої художниці. У своїх спогадах Олена Кульчицька намагалася занотувати важливі події свого життя та суспільні події: «Можливість побачити скарби минулих віків та геніальні досягнення тодішнього сучасного мистецтва ми уважали за велике і правдиве щастя» [6, с. 425]. Незабутнє враження на неї справила скульптура О. Родена «Громадяни міста Кале» — експресивністю та пластичністю форм.

Повернувшись у 1909 р. після подорожі з Європи до Львова Олена Кульчицька задумувалась над тим, де повинна працювати або, як говорив її батько, «заробляти на хліб щоденний» [22, с. 16]. Та, на жаль, на перший план не висувалась мистецька праця, перешкодою було те, що українське суспільство було настільки вбоге, що не могло утримати митця. Адже на той час, окрім мецената — митрополита Андрея Шептицького, не було нікого, хто б міг допомогти митцю. Таким чином, єдиним можливим варіантом була педагогічна праця.

Так Олена Кульчицька розпочинає у Львові педагогічну працю в приватному ліцеї королеви Ядвіги, де викладала українське мистецтво, подавши заздалегідь до шкільної ради заяву. На початку педагогічної праці художниці було важко, вона змушена була сама укладати для себе методику викладання. Така робота була ухвалена директором ліцею, який запевнив, що в наступному році Олена Кульчицька отримає постійну посаду вчителя. Після закінчення навчального року з'явилась така ідея. Олена Кульчицька повинна була залишитись у Львові, але на місце Олени Львівни знайшлась конкурентка, яка була її давнішою товаришкою в школі Братковського — Заячківська. Вона, як відома полячка, залишалась у Львові, а Олена Кульчицька повинна була переїхати до Перемишля [18, с. 5].

На початку вересня 1909 р. художниця за рішенням шкільної кураторії переїздить до Перемишля, де отримала нову посаду — вчителя рисунку у ІІ Державному вчительському семінарі. Робота вчителя в Перемишлі проходила так, як звичайно в будь-якій школі. Але поява Олени Кульчицької в Перемишлі викликала невдоволення з боку тих, хто претендував на цю посаду. Майже за весь час перебування в цьому місті Олена Кульчицька була в чорному списку і неодноразово переживала жахли-

---

му. Автор картини «Мертвий Христос», що зумовило в подальшому його увагу до теми смерті. У роботах 1890-х рр. простежується вплив кількох жанрів, у тому числі символізму і «модерну». Ходлер розробив стиль, який назвав «паралелізм», що характеризується симетричним розташуванням фігур в танцювальних чи ритуальних позах. Одна з картин — «Дроворуб», була видрукувана на купюрах номіналом 50 швейцарських франків, випущених в 1911 році.

[17] Франсіско-Хосе де Гойя (1746—1828) — іспанський живописець і гравер.

ві моменти. Єдиною розрадою для художниці в Перемишлі була сестра Ольга. Вона переїхала зі Львова до Перемишля і впорядковувала їх спільне помешкання [22, с. 16].

Свою працю в школі вважала необхідною, бо «з мистецтва жити важко», — писала художниця. Час від часу продавала картини та килими. Олена Кульчицька часто жалілась, що праця у школі займає в неї багато часу, і вона не має змоги бачити лісу в осінньому золоті, ні весну в квітах, і тільки деколи вдавалось їй вирватись на короткий час у села й гори, щоб намилуватись красою природи змалювати її. З цього приводу писала: «…Я краду ці прекрасні хвилини…» [8, с. 128].

Працьовитість Олени Кульчицької була відома в учительському колективі. На всіх нарадах та шкільних конференціях, де змушена була сидіти декілька годин, виймала з торбини розпочате вишивання і завзято стелила нитки, або зарисовувала у своєму нотатнику орнаментальні композиції.

Викладаючи у ІІ Державному вчительському семінарі, його приміщення намагалась прикрасити так, щоб відчувалося, що це українська школа, а в ті часи це було не легко. У коридорах і залах висіли дереворити художниці, а саме: портрети князів, письменників з відповідно підібраними текстами композиції історичного змісту. Не завжди ці речі знаходили в цей час належне розуміння. Якось хтось з учнів роздер ненароком дереворит, що висів у коридорі, та кинув його у кошик із сміттям. Олена Львівна помітила це, старанно склеїла і знову повісила на стіну. А на зауваження сестри відповіла: «Їм цього не потрібно… Вони цього не розуміють, тим паче треба їм це подавати…» [8, с. 128].

Великою і радісною подією для Ольги та Олени в перші місяці їх перебування в Перемишлі став візит батька. Але ця радість та щастя закінчилось несподівано великим ударом. Несподівано захворів батько Олени Львівни[18]. Втрату батька Олена Львівна переживала дуже боляче: «Хто пережив втрату найближчої собі людини, хто втратив у ній не тільки батька, а справжнього опікуна та приятеля, той розуміє біль…, страждання… Я цілий рік відзвичаювалась думати про батька, але це мені ніяк не вдавалось… ні фізично, ні психічно» [22, с. 17]. В такому нещасті допомогу родині надав брат матері — Роман Стебельський.

Та, незважаючи на втрату дорогої людини, молода вчителька продовжувала працювати. Олена Кульчицька брала активну участь у різноманітних конференціях, за дорученням Шкільної Ради проводила курси для вчителів Перемишльського округу. На курсах потрібно було викладати нову методику малювання, з якою вона була ознайомлена в період навчання у Відні. Вести курси Олені Кульчицькій доручив директор Львівської кураторії, який орієнтувався в знанні Олени Львівни в цій ділянці, і сам багато знав. Звичайно, робота із вчителями не вдавалась важко, але була неприємною, тому що вчителі до неї ставились пасивно.

Олена Кульчицька брала активну участь у житті української громади Перемишля, була одним із ініціаторів створення музею «Стривігор» та його активним працівником, членом різних освітніх товариств: «Просвіта», «Рідна школа». З її ініціативи за участю сестри в Перемишлі було організовано «Вечір народної ноші», на якому Ольга та Олени виступали у старовинному одязі з околиць Перемишля [4, с. 128].

Проживаючи у Перемишлі малярка була членом різноманітних громадських організацій та товариств, а саме: «Гуртка Діячів Українського Мистецтва», «Асоціації Незалежних Українських Митців», активним діячем «Союзу Українок», «Товариства прихильників мистецтва», кооперативів «Українське Народне Мистецтво» та «Новий Труд», комітету «Брат Брату» тощо. Загалом Олена Кульчицька та Ольга належали майже до тридцяти товариств. Саме з цим містом було пов'язано майже тридцять років її життя. Саме завдяки Перемишлю Олена Кульчицька зрозуміла, що найбільш вдалим для неї видом мистецтва є графіка. Ось як вона згадувала: «Думаючи про, те яке завдання має сповнити мистецтво, щоб промовити до якнайширших кіл нашого народу, дійшла я висновку, що найвідповіднішим родом мистецтва є графіка. Вона своєю технікою, оформленням і свободою виразу має всі прикмети, щоб промовляти зрозумілою мовою» [14, с. 5].

Олена Кульчицька захоплювалась вишуканістю гардеробу, який був продуманий до найменшої дрібнички. Здебільшого це були речі власноруч спроек-

[18] Лев Кульчицький помер у грудні 1909 р.

товані. Також вона любила розкладати пасьянс. Карт не тасувала, а підкидала вгору. Потім збирала й розкладала знову [16, с. 7].

Олена Львівна одягалася зі смаком. Влітку носила спідничку і жакет з сірого домашнього полотна, через плече — торбинку з народним орнаментом. Вона виділялась з-поміж усіх своєю ношею, в якій завжди було щось народне, оригінальне, гарне власної роботи [22, с. 15].

Про неї згодом львівський художник Дмитро Крвавич згадував: «Це була прекрасно збудована, підтягнута й струнка дама. Видно, дбайливо слідкувала за своєю фігурою, ходила енергійно. Хоч би скільки я її зустрічав, вона завжди була інакше одягнена. Одяг Олени Кульчицької був пошитий у дуже добрих кравців. Це був єдиний комплект, від взуття до капелюшка, в єдиному колориті. Якщо це був колір бордо, то бордові були туфельки, парасоля чи сумочка» [12].

Одна з учениць Олени Кульчицької з часу її вчителювання у жіночій гімназії в Перемишлі у своїх спогадах писала: «Не раз бачила я Олену Львівну на вулицях Перемишля, звичайно йшла з сестрою Ольгою. Завжди усміхнені, доброзичливі, чимось зацікавленні, елегантно, зі смаком, а при цьому скромно одягнені. Костюм з простого селянського полотна з вишитим народним узором виглядав, як одяг з найкращої дорогої тканини» [7, с. 426].

В радянський період Олена Кульчицька викликала роздратування у партійних чиновників, які носили однотипні сірі костюми. Одного разу на зборах у львівському міськкомі партії працівник комбінату образотворчості Холенков, творчі здобутки якого зводилися до малювання гасел, кинув на адресу Олени Кульчицької: «Ця бездарна старуха, котра зовсім не вміє малювати, ще має нахабство виставляти свої роботи на художніх виставках». У залі промовчали, відтоді Олена Львівна жодного разу не була в Спілці художників [16, с. 10—11].

Олена Кульчицька та її сестра були одними з перших, хто спричинився до націоналізації моди, підтримавши заклик: «Творімо українську моду!». Відомо, що мода — явище, яке відображає, особливо у вбранні, стиль життя суспільства. В усіх культурних галузях Галичини (та й усієї України) початку XX ст. фіксується тенденція до створення національного стилю. Це не поодинокі випадки, а досить розвинена і повсюдно поширювана ідея використання народної творчості, національних здобутків минулого на нових засадах.

Олена Кульчицька ставить запитання: «Чи біле селянське полотно можна зужити до літнього міського одягу? Достосувати матеріал, крій, прикраси — але з тонким почуттям уміркова괈ності — з увзглядненням способу міського життя?». Відповідю є як власний одяг мисткині, так і її проекти, популяризовані у жіночих періодичних виданнях 1920—1930-х років [22, с. 23].

У допоміжному фонді Художньо-меморіального музею Олени Кульчицької у Львові зберігаються деякі речі художниці: блузка, сукня, жакет, костюм набивної тканини... У свої молоді роки Олена Кульчицька вивчає крій. На численних ескізах, поряд з постаттю в національному строї, виконує детальне креслення з усіма необхідними вимірами. Переважно верхнього вбрання: жупанів, сердаків, керсеток... Моделі вбрання художниці можна віднайти й у живописних працях Олени Кульчицької, зокрема у портретах: «Автопортрет» (1927), «За вишиванням» (1928) тощо. Також художниця продумувала й аксесуари, що у поєднанні з вбранням створювали цілісні ансамблі. Насамперед — торбинки й різноманітні види прикрас: пояси, ґудзики, пряжки, брошки, підвіски... [1, КВ 59874/90]. Що ж до прикрас, які носила Олена Кульчицька, то вони також були витвором художниці, і усі вони відповідали стилю одягу Олени Кульчицької. Прикраси Олени Кульчицької — це, перш за все, не твори українського народного мистецтва, а сецесійні з використанням перегородчастої емалі [1, КВ 59874/91].

Олена Кульчицька була веселою й відкритою жінкою. Як так сталося, що вона все життя була сама? У щоденнику малярка зізнається, як у дитинстві закохалася у військового, якого за кольором мундира назвала Незабудкою. А її студент Мар'ян Мандибура згадував, як під час етюдів у Карпатах Олена Кульчицька довго вмовляла гуцульського парубка-красеня вдягнути святковий стрій і попозувати. Той погодився, але в лісі — щоб сусіди не сміялися. Доки він перевдягався, Олена Львівна раптом скочила на його коня. Той став дибки, почав гарцювати. Усі дуже злякалися, а наїзниця лише сміялася. Чи не хотіла вона привернути до себе увагу хлопця? Саме в ті роки

Олена Кульчицька напише гіркі рядки: «Для чого я хотіла так усе використовувати, так багато працювати? Я все-таки була молодою, привертала до себе увагу... Чому так мало користувалася симпатіями веселого Відня? Б'ю себе, що не використовувала молодість?». У Львові пліткували, що Олена Кульчицька живе з одним скульптором, який так її кохає, що служить за домогосподарку. Після її смерті він нібито створив у її квартирі музей [20, с. 14].

Постать Олени Кульчицької як митця і громадянина формувалась в складних умовах, в середовищі української інтелігенції кінця XIX — початку XX ст., в ореолі впливу ідей та естетичних постулатів Івана Франка. Коли Олена Кульчицька, молодий митець, виходила на арену українського мистецтва, Іван Франко був ще живий. Їй пощастило слухати живого Івана Франка, коли він читав привселюдно свого геніального «Мойсея». В той час молодь зачитувалась цією філософською поемою та знала її напам'ять. Це був немов Заповіт Івана Франка молодому поколінню, його сповідь і пересторога, заклик і біль його серця, які закарбувались у пам'яті майбутньої художниці як її власне художнє і громадянське кредо — «Народе Мій, замучений ....Твоїм будущим я живу...» [22, с. 30]. З того часу завжди писала слово «Народ» з великої букви, як славо «Бог».

Отже, майбутня художниця, як і всі дівчата, в дитинстві любила та захоплювалася красою матінки-природи. Адже у родині, де народилася Олена Кульчицька, дітей виховували на таких принципах, як любов до свого народу, до Батьківщини, до самого себе і, зрештою, до природи. В юності слово «Народ» завжди писала з великої літери, адже любила його по-особливому. Навчалась на відмінно, оскільки попри основні предмети освоювала ще «спеціальні курси». Вже в молодому віці подорожувала, проте не сама, а із своєю сестрою Ольгою. Під час однієї такої подорожі художниця закохалася, проте кохання не було взаємним, тому так і залишилась до кінця життя одна. Вдягалась розкішно, весь одяг створювала власноруч, в тому числі і прикраси, які виготовляла на зразок віденських жіночих прикрас, які до душі зачарували Олену ще в студентські року. Загалом Олена Кульчицька — особа із великою силою волі та строгим, ніби чоловічим характером, і художник за покликанням.

1. Архів Художньо-меморіального музею Олени Кульчицької у Львові. — АК-Г–3089/в-18. — КВ 59874/89.
2. Центральний державний історичний архів України (м. Львів). — Ф. 427. — Оп. 1. — Спр. 7. — (Спогади Дмитра Крвавича про художницю О. Кульчицьку).
3. *Волошин Л.* Творці українського модерну: Олена Кульчицька / Л. Волошин // Образотворче мистецтво. — 2005. — № 4. — С. 46—49.
4. *Волошин Л.* Із плеяди творців українського модерну: Олена Кульчицька / Л. Волошин // Галицька Брама. — 2007 (вересень-жовтень). — № 9—10. — С. 9—14.
5. *Голубець М.* Творчість Олени Кульчицької / Микола Голубець. — Львів : АНУМ, 1933. — 21 с.
6. *Дзядик О.* Незабутня. Спогади про художницю Олену Кульчицьку / О. Дзядик. — Тернопіль : Збруч, 1997. — С. 424—426.
7. *Дуда І.* Тернопільщина мистецька: Короткі відомості про художницю О. Кульчицьку / І. Дуда // Свобода. — 1992 (10 січня). — С. 7—10.
8. *Добрянська І.* «Я живу життям мого народу...»: Спогад про Олену Кульчицьку / І. Добрянська // Жовтень. — 1987. — № 9. — С. 127—130.
9. *Залізняк Б.* Мистецький класик України / Б. Залізняк // За вільну Україну плюс. — 2007 (22 листопада). — № 46. — С. 6—7.
10. *Кость Л.* Олена Кульчицька. Життя у творчості / Л.В. Кость // Галицька Брама. — 2007 (вересень-жовтень). — № 9—10. — С. 2—8.
11. *Крупницький Л.П.* Відкрила двері навстіж у Європу / Л.П. Крупницький // Література і мистецтво. — 2008 (24 січня). — С. 10—11.
12. *Крвавич Д.П.* Українське мистецтво / Д.П. Крвавич, В.А. Овсійчук, С.О. Черепанова. — Львів : Світ, 2003. — Т. 1. — 256 с.
13. *Кульчицька О.Л.* Самореклама / Олена Львівна Кульчицька // Жінка. — 1935. — № 11. — С. 5.
14. *Мандибура М.* Стежини творчості: До 120-річчя від дня народження укр. художниці Олени Кульчицької / М. Мандибура // Дзвін. — 1997. — № 11—12. — С. 148—149.
15. *Олена Кульчицька.* Спогади / Олена Кульчицька // Жовтень. — № 5. — 1951. — С. 6—7.
16. *Попович В.С.* Олена Кульчицька / В.С. Попович // Авангард. — 1972. — Ч. 6. — С. 355—367.
17. *Попович Ж.* Олена Кульчицька чверть віку писала листи померлій сестрі / Ж. Попович // Газета по-українськи. —2007 (12 вересня). — № 447. — С. 7—10.
18. *Сенів І.В.* Творчість Олени Кульчицької / І.В. Сенів. — К. : Академія наук УРСР, 1961. — 179 с.
19. *Сенів І.В.* О. Кульчицька. Нарис про життя і творчість / І.В. Сенів. — К., 1955. — 179 с.
20. *Семчишин-Гузнер О.* Їй притаманне все жіноче... / О. Семчишин-Гузнер // Галицька Брама. — 2007 (вересень-жовтень). — № 9—10. — С. 23.

21. *Саноцька Х.* Олена Кульчицька — берегиня української культури / Христина Саноцька // Народознавчі зошити. — 2001. — № 1 (37). — С. 30.
22. Хронологія творчості Олени Кульчицької (емоції, мотиви, толчки) // Народознавчі зошити. — 2001. — № 1 (37). — С. 6—28.

Mariana Voloshyn

OLENA KULCHYTSKA'S BECOMING A PERSONALITY AND FORMATION OF WORLD-VIEW

The article deals with some problems in personal and creative formation of Olena Kulchytska, the only Galician lady-artist known to a broader audience. In the study have been analyzed certain factors and aspects of reality that influenced artist's world outlook and the development of her personality as an artist and art critic.

Keywords: Olena Kulchytska, Viennese School, Convent of Sacraments-keepers, modern art, Viennese Secession, world-outlook.

Марьяна Волошин

СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ И ФОРМИРОВАНИЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ ОЛЕНЫ КУЛЬЧИЦКОЙ

В статье речь идет об одной из наиболее известных широкой зрительской общественности женщин-художниц Галичины — Олене Кульчицкой. Анализируются обстоятельства и аспекты действительности, которые повлияли на формирование мировоззрения творческой личности и ее становление как художника и искусствоведа.

Ключевые слова: Олена Кульчицкая, Венская школа, монастырь Сакраменток, современное искусство, венская сецессия, мировоззрение.

Христина ХАРЧУК

ФОРМУВАННЯ СТРИЙСЬКОГО ЦВИНТАРЯ У ЛЬВОВІ
(друга половина XVII — кінець XIX ст.)

В статті у хронологічній послідовності досліджується процес формування Стрийського цвинтаря у місті Львові від його заснування у другій половині XVII ст. до закриття. Цей цвинтар є незбереженою пам'яткою історико-меморіальної та культурної спадщини західного регіону України.

Ключові слова: цвинтар, некрополь, поховання, історико-меморіальна спадщина, пам'ятка історії.

Побутує думка, що Стрийський цвинтар виник ще у XVII ст., коли померлих від пошесті за часів польського короля Яна Казимира почали ховати за містом [6, s. 14]. Офіційно цвинтар був заснований магістратом, згідно з імператорськими декретами Йосифа II, 11 грудня 1783 та 9 вересня 1784 рр., і призначався для першої, Стрийської, дільниці міста [5, s. 11, 12]. Для цвинтаря виділено прямокутну ділянку землі на глинистому пагорбі, який обмежувався з заходу мурованим гостинцем до Стрия, а від сходу — доплививом Сороки — притоки Полтви, неподалік від первісної Стрийської рогатки. Кладовище розташовувалося у нижній частині сучасного Стрийського парку між вул. Стрийською, вул. Домбровського (сьогодні — І. Рутковича), вул. Пуласького (вул. Паркова) і дорогою, що йшла поза пам'ятником Яну Кілінському до бічної в'їздної брами парку [8, s. 145].

До нашого часу зберігся проект «старого» Стрийського цвинтаря, виконаний у 1863 р. Арнольдом Рерінґом за ескізами головного садівника, ботаніка Львівського університету Кароля Бауера [4]. За цим проектом цвинтар поділявся на сім полів і мав два входи: один — з боку вул. Стрийської, другий — з боку сучасної вул. Паркової. Від входу з боку вул. Стрийської алея цвинтаря вела до невеликого рондо. На проекті цвинтаря були показані основні алеї та зелені насадження. К. Бауер, знавець паркового будівництва та автор ескізного проекту Личаківського цвинтаря, вміло використав природний ландшафт для прокладання алей, доріг і стежин Стрийського цвинтаря.

Згідно з повідомленням міського синдика доктора Францішка Франка, інтабуляцію (вписання до ґрунтових книг) виконано значно пізніше, 25 червня 1800 р. [6, s. 17]. Про давні поховання «старого» Стрийського цвинтаря немає жодної інформації. Списки померлих з цього часу згоріли у приміщеннях ратуші під час придушення повстання 2 листопада 1848 р. Тоді ратушу підпалили бойовою ракетою, внаслідок чого згоріла її вежа і частина будівлі. Прізвища осіб похованих на Стрийському цвинтарі невідомі [6, s. 12], відомо лише, що це були, як і на більшості тогочасних львівських цвинтарів, переважно німецькі міщани, перші австрійські урядовці, які поселилися в Галичині. Окрім них, тут ховали також німецьких ремісників та колоністів, які займалися сільським господарством. Дві останні категорії громадян прибули до Львова, заохочені обіцянками австрійського уряду, який пропонував їм пільги при сплаті податків, зокрема безплатне прийняття міського та

майстерського права. У тогочасному Львові бракувало (відчувалася нестача) ремісників та працівників сільського господарства, що було пов'язано з війнами за часів Яна Казимира та війнами зі шведами. Польські поховання зустрічалися тоді рідко.

«Старий» Стрийський цвинтар закрили у 1823 р. [8, s. 145]. Переповнений «старий» цвинтар, закладений на глинистих ґрунтах високого пагорба, похиленого у бік міста, ніколи не відповідав санітарно-гігієнічним вимогам. Про розширення «старого» цвинтаря не могло бути й мови, оскільки його оточували з західного боку Стрийська дорога та рогатка, з північного боку — вулиці, які почали тоді розбудовуватися, а від сходу — підмоклі грунти, на яких пізніше трохи нижче озера Стрийського парку був побудований мурований водозбірник, забезпечений гідрантами та струменевими криницями. З південного боку, з огляду на прекрасне розташування, мальовничий рельєф терену та свіже повітря у 1879 р. міська рада постановила відкрити публічний парк [5, s. 16], який збільшено тоді за рахунок території цвинтаря аж до 47 гектарів. Таким чином на місці Стрийського цвинтаря у другій половині XIX ст. постала тераса сьогоднішнього Стрийського парку з мальовничою грабовою алеєю. Занепалий цвинтар увійшов до території нового парку; там впорядковано дерева, усунено понищені давні надгробки. Через 66 років після його знесення історик Владислав Цесельський знайшов тут лише дві надгробні плити з 1807 та 1810 рр. Тепер від цих плит не залишилось навіть сліду. Ці останні пам'ятки найстарішої частини Стрийського цвинтаря використали при будівництві водної вежі, яка імітує середньовічну, для Загальної крайової виставки 1894 р. та штучних руїн у Стрийському парку [5, s. 16; 8, s. 145]. На будівництво вежі використали також останки давнього мосту, кам'яні стовпи, які відмежовували міські грунти від приватних, а на її білокам'яні кронштейни, зі слів очевидця, сторожа Стрийського парку, був порізаний останній давній пам'ятник цвинтаря. Зі свідчень сторожа відомо, що він був датований 1797 р. У 1895 р., при копанні фундаментів для парників було знайдено сім людських черепів, які у цьому ж місці закопано глибше у землю [5, s. 16].

Після закриття «старого» Стрийського цвинтаря в цьому ж 1823 р. відкрили «новий» Стрийський цвинтар у верхній частині вул. Стрийської, з правого боку [7, s. 110]. Згодом він зайняв територію між сучасними вул. Стрийською, вул. Гвардійською і вул. Лижв'ярською [8, s. 145]. Декретом від 19 лютого 1830 р. магістрат дозволяв на муровані гробівці в центрі цвинтаря для видатних осіб [5, s. 17]. До видатних осіб тоді відносилися урядовці та військові, міщанство до цієї категорії не належало, а шляхта лише в окремих випадках хоронила померлих на міських цвинтарях. Загальною рисою Стрийського цвинтаря, на думку історика Юзефа Біалини-Холодецького, було те, що згідно зі статистикою тут ховали переважно міщан та передміщан, нерухомість та ремісничі майстерні яких переходили від батька до сина, а тому одне й те ж прізвище навіть на звичайних могилах повторювалося багаторазово [5, s. 48]. Зокрема, історик нарахував тут 16 могил Ляссонів, різників та власників нерухомостей, 15 могил власників Цеслевичів нерухомості на громадян Львова, 10 могил Лесців, коменярів.

На Стрийському цвинтарі ховали померлих від епідемії холери 1831 р. (2622 смертельні випадки), 1848, 1849, 1855 рр. (2544 смертельні випадки), 1866, 1867 і 1873 рр. В останньому з цих років зафіксовано 412 смертельних випадків холери, одночасно з якою була епідемія віспи (534 смертельні випадки) та черевного тифу (100 смертельних випадків) [5, s. 18—19].

4 травня 1848 р. на Стрийському цвинтарі поховано Едварда Морґенбессера, історика, поета, учасника революції 1848 р., який помер від тифу на вигнанні. Морґенбессер походив з польського шляхетського роду Нікельських з Краківського воєводства. У пишному похороні Е. Морґенбессера, який став справжнім тріумфальним походом, брало участь духовенство та мешканці Львова. Його труну з дому при вул. Ґарнцарській (тепер вул. М. Драгоманова) несли на Стрийський цвинтар позмінно студенти, селяни, міщани, священики, емігранти, євреї і навіть жінки та дівчата. З обох боків труни йшли вбрані у білі та рожеві сукні дівчатка, які несли сплетений вінок з дубового листя та квітів. Одна з цих дівчат йшла попереду труни і тримала у руках вінок. Поруч за дівчатками труну супроводжували одягнені у чорні сукні старші дівчата. За ними йшли академісти (студенти), вбрані у цісарські мундири зі зброєю [5, s. 57—59].

У 1848—1849 рр. на Стрийському кладовищі були поховані російські солдати, які померли від голоду і хвороб під час переходу через Львів додаткових сил царської армії на придушення угорського по-

встання [6, s. 18]. Тоді їхні безіменні могили вкрили щільними рядами цвинтар. Російські попи, як свідчить народний переказ, потішали вмираючих солдатів надією на те, що вони під землею повернуться до святої матінки Росії [6, s. 18; 11, s. 115].

Типовим пам'ятником польського інсурґента з 1831 р. на Стрийському цвинтарі був надгробок жовніра Яна Ґранатовського, який помер у 1891 р. Надгробок мав вигляд мармурового обеліска на ренесансному п'ядесталі, завершений угорі хрестом. З повстанців 1831 р. тут були поховані також підофіцер Теодор Манастирський (†1851), рядові Фелікс Рачинський (†1887) та Мацей Бомбінський (†1885). На цвинтарі знайшов свій останній спочинок учасник народної огранізації під час повстання 1863 р. в Галичині Ґабріель Вежбович (†1885).

До 1875 р. на Стрийському цвинтарі ховали значно менше померлих, ніж на інших львівських цвинтарях. Це пояснюється тим, що тут тоді ховали переважно убогих людей. Зокрема, на цьому цвинтарі знайшли спочинок вихованці міського закладу убогих, померлі з громадських шпиталів, а також арештанти, злочинці і самогубці. Мешканці Львова відчували відразу до цього кладовища [5, s. 21]. Тільки після закриття Городоцького цвинтаря (1 вересня 1875 р.) на Стрийському почали ховати частіше. Через рік (26 квітня 1876 р.) міська рада прийняла ухвалу, згідно з якою до Стрийського цвинтаря почали належати парафії костелу Святої Марії Магдалини (в тому числі заклад для психічно хворих на Кульпаркові), церкви Святого Юра та частково — з парафії костелу Святої Анни (Дім інвалідів та тюрма) [5, s. 23]. Щоб заохотити мешканців ховати своїх померлих на Стрийському цвинтарі, похоронні кортежі, на відміну від тих, які йшли на Личаків, стали безкоштовними [5, s. 23]. У 1876 р. магістрат заборонив вживати смолоскипи при похоронних кортежах через можливість виникнення пожеж, замінивши їх восковими свічками [5, s. 23].

З часом, коли приплив похоронів на Стрийський цвинтар значно зріс, постало питання про його розширення. У 1881 р. магістрат докупив ґрунт, збільшуючи площу на 8 гектарів, і одночасно призначив його для 1-ї та 2-ї дільниці міста. Тоді на кладовищі вперше почали ховати убогих померлих за зразком Відня і Варшави — у спільних могилах (за тодішньою термінологією — комасованих) [6, s. 18]. Щоб ще активніше скерувати похорони на Стрийський цвинтар, магістрат у 1882 р. дозволив ховати померлих безкоштовно з загального, цивільного, гарнізонного шпиталів, філіального шпиталю Святої Софії та міської трупарні [5, s. 26]. Цвинтар старанно утримувався завдяки своєму керівнику та доглядачу Каролю Гольману. У липні 1883 р. К. Гольман просив магістрат ще раз розширити цвинтар, оскільки вже не мав вільних місць для поховань і отримав на це дозвіл [5, s. 27].

В 1873 р. на Стрийський цвинтар перенесли останки козаків з давнього цвинтаря під Богоявленською церквою, які полягли під час облоги Львова Богданом Хмельницьким у 1648 р. при штурмі укріпленого монастиря Кармелітів взутих [5, s. 31]. Церква була розібрана у 1800 р., а її ґрунт, на якому була давня козацька могила, проданий приватним особам. 31 січня 1873 р. львівська «Gazeta Narodowa» («Народна газета») перша сповістила про те, що при копанні фундаментів під нову кам'яницю Яна Кшижановського знайдений давній козацький цвинтар. В цій газеті, зокрема, повідомлялося, що «знайдені там людські кості були поховані ще дня 20 цього місяця заходами властей 1-ї дільниці, а решту, знайдену в наступні дні під час копання фундаментів, поховали вчора в окремій для цього споряджeній домовині на Стрийському цвинтарі». На кладовищі знайшли також свій останній спочинок жертви пожежі 1886 р., коли згоріли дотла склади сіна Юзефа Роснера під Янівською рогачкою. Здебільшого це були волоцюги та різні покидьки суспільства, які ховалися на ніч у сіні від поліції. 7 вересня 1887 р. під час робіт при регуляції та засклепленні Полтви на Стрийське кладовище привезли труну зі знайденими у її руслі кістками, які походили з часів давніх облог Львова [5, s. 31].

Відкриття Янівського цвинтаря 21 грудня 1888 р. стало початком кінця Стрийського [1, арк. 3]. 26 листопада 1891 р. помер Кароль Гольман, який і не здогадувався, що через два роки кладовище перестане існувати. «Старий» Стрийський цвинтар функціонував до кінця 1893 р. [11, s. 115]. Після його закриття місто було «поділено на два цвинтарні округи: Янівський та Личаківський» [9, s. 228]. Закриття цвинтаря викликало протести родин померлих, які мали там гробівці. У відповідь на це міська рада 25 вересня 1895 р. та 9 квітня 1896 р. дозволила ховати на цвинтарі в мурованих родинних гробівцях ще 25 років за умови, що гробівець сухий і незаповнений, а людські остан-

ки лежать у подвійній, тобто щільно запаяній металевій та дерев'яній трунах. При цьому також наголошено, що кожен, хто бажає, може безкоштовно перенести свій гробівець зі Стрийського цвинтаря на Янівський до кінця 1906 р. [5, s. 32].

Поховання на кладовищі в родинних гробівцях тривали аж до вибуху Першої світової війни. Під час цієї війни у Стрийському парку загинув у авіакатастрофі австрійський льотчик, могила якого була при палаці мистецтв[1] на Загальній Крайовій виставці 1894 р. [3, с. 114]. Під час російської окупації у 1915 р. тут знайшли вічний спочинок в масових могилах солдати російської армії. Зберігся також проект підземної поховальної каплиці, виконаний архітектором Людвіком Бальдвіном Рамултом у 1916 р. для вояків австрійської армії [2, арк. 3]. У листопаді 1918 р. на Стрийському цвинтарі поховано Українських Січових Стрільців [3, с. 114], тлінні останки яких пізніше перенесли на Личаківський цвинтар.

На «новому» Стрийському цвинтарі найстаршим, за дослідженнями Владислава Цєсельського, проведеними в 1890 р., був пам'ятник з 1826 р. у вигляді низького кам'яного хреста, глибоко опущеного в землю. На поперечних раменах хреста був вирізьблений напис про те, що тут спочиває Павло Нолянський, гончар [6, s. 75]. Інший пам'ятник з цього часу — прямокутна колона на плиті з постаментом, прикрашеним карнизом, на підвищенні зі сходинок, завершений урною, — належав Кароліні Беатрікс Росбах (1813—†1828). Згідно з дослідженнями Юзефа Біалини-Холодецького найдавнішим пам'ятником Стрийського цвинтаря належав німецькому урядовцю Яну Кляйну (†1824), могилу якого, спільну з його дружиною Анною Кляйн (†1860), прикрашав монумент у формі високого гостроверхого обеліска з пісковика, на цоколі якого спирався чотирма лапами ведмідь. На обеліску були вирізьблені спереду дві слізнички з рушником, а з тильного боку — два згаслі смолоскипи.

Одним з найгарніших момументальних пам'ятників Стрийського цвинтаря був надгробок Елеонори з графського роду Цетнерів графині Мнішхо (*1796—†1868), дочки графа Іґнація Евгеніуша Цетнера, яка померла від запалення легень [5, s. 39—40]. Пам'ятник складався з високої готичної колони, яка завершена жіночою фігурою ангела, що щось тримав у руках, по всій вірогідності це був хрест. Жіноча фігура виконана з артистичною майстерністю, голова її піднята угору, а складки драперії доповнювали прекрасний образ. Постамент пам'ятника був оздоблений гостролукими нішами. До цікавих пам'яток Стрийського цвинтаря належав також гробівець Ігнатія Войни гербу «Тромби» (†1857), власника Вільшанки біля Жовкви, який помер від хвороби раку [5, s. 20]. Посередині кам'яної балюстради пам'ятника був поміщений невисокий обеліск, оздоблений на чотирьої кутах похиленими донизу палаючими смолоскипами. Угорі гробівець прикрашала зв'язана драперія. На цоколі постаменту був поміщений герб «Тромби» і могильна епітафія. Гробівець Павла і Марії з Гіжинських Рибаків, який був розташований відразу за вхідною брамою цвинтаря, вражав монументальністю та архітектонічним вирішенням у стилі неоренесансу. Мурований гробівець Теодора Сембратовича та його родини, виконаний також у стилі неоренесансу, був прикрашений зламаною колоною іонічного ордеру на пишно оздобленому орнаментом постаменті. Неокласицистичний величавий пам'ятник на високому постаменті з фігурою, яка представляла ангела смерті, стилізований у грецькому класичному стилі, належав Кароліні з Дембіцьких Ґолембіовській, дружині заможного львівського міщанина, пекаря Матвія Ґолембіовського.

Оригінальний пам'ятник був на могилі єрусалимських пілігримів Андрія і Маріанни Конарських, які померли у 1878 р. [5, s. 65—69]. Надгробок представляв собою дві вирізьблені барельєфні постаті, одягнені у шати пілігримів, які стояли один навпроти одного навколішки зі складеними до молитви руками. Над постатями було зображене Дитя Ісус на хмарі, над яким витав Святий Дух у вигляді голуба. До дитячих пам'ятників Стрийського цвинтаря відносилися надгробок на могилах Юзефа Дрогокупіла та Адольфа Германа. На першому надгробку стояла дитяча постать навколішки на постаменті. Обличчя фігури напевно було портретом померлого хлопчика. Другий надгробок — улюблений мотив Павла Ойтеле — постать Матері Божої на земній кулі зі складеними руками на грудях, яка стояла на постаменті. Правою ногою Матір Божа притискала голову вужа.

На Стрийському цвинтарі були поховані відомі львівські митці. Зокрема, скульптор Павло Ойтеле,

[1] Тепер тут міститься кафедра фізкультури (плавальний басейн) Національного університету «Львівська політехніка».

численні праці якого оздоблюють львівські цвинтарі, серед яких перше місце належить Личаківському. Останні роки свого життя, отримавши міське громадянство, Павло Ойтеле провів у притулку для убогих шпиталя Святого Лазаря, де й помер у 1889 [5, s. 54]. До відомих робіт Павла Ойтеле на Стрийському цвинтарі належав пам'ятник на могилі Марії Кручинської (†1880) та її родини [5, s. 52]. На низькому ренесансному постаменті надгробка стояла фігура Матері Божої, одягнена у грецьку тунуку, ліва стопа якої притискала до землі голову вужа з яблуком у пащі. Ще однією відомою роботою П. Ойтеле був надгробок Міхаліни Вйонтек з подібною тематикою виконання [5, s. 69]. До робіт Леопольда Шімзера на Стрийському цвинтарі належав гробівець Яна та Францішки Шулковських та їх сина Петра [5, s. 52]. Ян Шулковський — інженер залізниці Кароля Людвіка, який помер в Ярославі у 1884 р., його останки перевезено до родинного гробівця до Львова. Відомий львівський скульптор Ґабріель Красуцький-Шмейдель (*1837—†1885), учасник польського січневого повстання 1863 р., який працював у майстерні Йоганна Шімзера, також був похований на Стрийському цвинтарі. Окрім нього з львівських митців тут знайшли свій спочинок скульптори Фелікс Лутц (†1888) і Леон Островський (†1882), а також художник Адольф Ключенко (†1887).

До цікавих особистостей, похованих на Стрийському цвинтарі, належав Леопольд де Сіґніо, який отримав у спадок від батька Гіларі де Сіґніо кам'яницю на пл. Ринок, 13, де у другій половині XVIII ст. відбувалися «редутові бали». Леопольд працював в урядовій службі дирекції будівництва, виконував обміри планів міст та містечок Галичини, його підпис можна побачити на багатьох таких планах, збережених у колекції карт та планів львівського Центрального державного історичного архіву. Саме Леопольд де Сіґніо надбудував четвертий поверх своєї ринкової кам'яниці. Він помер у віці 87 років — і 15 червня 1878 р. був похований на Стрийському кладовищі у Львові. На його могилі височів високий хрест, який було видно здалеку. У травні 1891 р. на цвинтарі був похований відомий журналіст Владислав Големберський, редактор та засновник журналу «Вітчизна» («Ojczyzna»), співпрацівник «Народної газети» («Gazety narodowej»).

До відомих українських поховань на Стрийському цвинтарі належала могила Йосифа Українського (*1817 — †1880), греко-католицького пароха при Карному домі, радника метрополітарної консисторії. Поруч окремо стояв невеликий пам'ятник його дочки Софії Української (†1880). Український напис був на могилі Марії з Сауерів Сембратович та її дочки, які померли обоє під час родів. Пам'ятник на їхній могилі був прикрашений чотиригранним стовпом на такому ж постаменті. Сповп прикрашений гранчастими плитами у вигляді діамантового руста. До українських поховань відносилися також могили Людвика Войтовича (†1880), Юрія Нарольського (†1881) та народного вчителя Еміліяна Лотоцького (†1882).

На початку XX ст. зі 116 пам'ятників цвинтаря, які нарахував В. Цєсельський, більшість була знищена, на деяких не можна було відчитати написів, а 26 мурованих гробівців знаходилися у незадовільному стані, порослі травою та бур'янами. З цього часу походять останні фотографії пам'яток цвинтаря, виконані фотографом Яном Косьцешом Яворським. Відомо, що у 1911 р. випорожнений гробівець на Стрийському цвинтарі став притулком банди, яка тероризувала околицю [5, s. 33]. В 1920-х рр., як подано в путівнику по Львову Мечислава Орловича, на Стрийському цвинтарі ще було декілька пам'ятників в стилі ампір з першої половини XIX ст., однак саме кладовище, тоді неогороджене, мало жалюгідний вигляд [10, s. 135]. Цвинтар сильно постраждав під час листопадових боїв, він був тоді практично переораний артилерійським вогнем. Наприкінці 1930-х рр., був розроблений проект будівництва монастиря латинських редемптористів у тій частині цвинтаря, де були російські військові поховання. Однак через початок Другої світової війни реалізувати цей задум не вдалося.

У 1937 р. магістрат використав частину Стрийського цвинтаря для розширення вул. Кадетської (тепер — вул. Гвардійська). Ліквідацію цвинтаря прискорили військові поховання з часів німецької окупації. Тут ховали на спеціально відведеній ділянці солдатів Вермахту, а останки цивільних осіб та офіцерів вивозили до «фатерлянду».

У 1940—1950-х рр. на місці «нового» Стрийського цвинтаря створили Парк культури та відпочинку (тепер парк ім. Б. Хмельницького) і спорудили пам'ятники Володимиру Леніну та Йосифу Сталіну (останнього згодом замінили на Карла Маркса). Стрийський цвинтар остаточно знищений в 1970-х роках. Тоді при вході у парк культури на

місці розораних могил давнього цвинтаря постав монумент бойової слави Збройних Сил СРСР. Поруч, на тому місці, де мав стояти монастир латинських редемптористів, збудували Музей військ Червонопрапорного Прикарпатського військового округу. За незалежної України був гарний намір створити в його приміщенні Музей Українського війська або — визвольних змагань українського народу. На жаль, як завжди у таких випадках, забракло грошей.

Приміщення музею придбав концерн «Сімекс», якому міська рада надала довготермінову оренду на велику територію парку — там, де колись знаходилася частина Стрийського цвинтаря. Тут в 1999 р. планувалося збудувати готель. Тоді при земляних роботах з ковшів екскаваторів почали сипатися людські кості. На вимогу громадкості, а також детутатів Львівської міськради Ю. Павліва та М. Бандрівського, які вимагали терміново припинити земляні роботи на колишньому Стрийському цвинтарі, будівництво було припинено.

Отож, підсумовуючи, зазначимо, що стрийський цвинтар виник у кінці XVIII ст. внаслідок прогресивних реформ імператора Йосифа II, отримавши статус міського, став одним з перших офіційних кладовищ у Львові, на якому хоронили людей згідно з загальноприйнятими європейськими традиціями того часу. Прикро, що досі цвинтар, на якому були колись поховані такі відомі львівські особистості, як Павло Ойтеле, Ґабріель Красуцький-Шмейдель, Адам Краєвський та багато інших видатних осіб, досі не позначений хоч би пам'ятним знаком, який засвідчував би існування давнього Стрийського цвинтаря. Справа у тому, що хоч і цвинтар не збережений, та територію його чітко зафіксовано на давніх картах та планах Львова. З огляду на значну історико-меморіальну та культурну цінність Стрийського кладовища варто було б відзначити колишню його територію (оскільки вона відома) пам'ятною каплицею або хоча б пам'ятним хрестом.

1. Державний архів Львівської області. — Ф. 146. — Оп. 59. — Спр. 230. — С. 3. — (Переписка з міністерством внутрішніх справ, Львівським магістратом та ін. про відкриття Янівського цвинтаря).
2. Державний архів Львівської області. — Ф. 1 (Львівське воєводське управління 1921—1939 роки. Будівельний відділ з тематичним і місцевим каталогом). — Оп. 30. — Спр. 4489. — С. 3. — (План військового кладовища у Львові).
3. *Крип'якевич І.* Історичні проходи по Львові / Іван Крип'якевич ; авт. передм. Я.Д. Ісаєвич ; упоряд., текстолог., опрац. і приміт. Б.З. Якимовича ; упоряд. іл. матеріалу Р.І. Крип'якевича ; худож. В.М. Павлик. — Львів : Каменяр, 1991. — 167 с. : іл.
4. План Стрийського цвинтаря 1863 р. — (Приватна колекція планів цвинтарів Львова).
5. *Białynia-Chołodecki J.* Cmentarz Stryjski / Józef Białynia-Chołodecki. — Lwów, 1913. — 90 s. : il.
6. *Ciesielski W.* Pomnikowe rysy z cmentarzy lwowskich / Władysław Z. Ciesielski. — Lwów : nakładem Edwarda Kreutza, 1890. — 97 s.
7. Ilustrowany przewodnik po Lwowie i powszechnej wystawie krajowej. — Lwów : wyd. przez Towarzystwo dla rozwoju i upiększenia miasta, 1894. — 200 s. : il.
8. *Janusz B.* Zniszczone cmentarze Lwowskie / B. Janusz // Wiadomości konserwatorskie. — Lwów, 1925. — № 5—6. — S. 145—153.
9. Miasto Lwów w okresie samorządu 1870—1895. Nakładem gminy król. stoł. miasta Lwowa : Z drukarni W.A. Szyjskiego. — Lwów, 1896. — 590 s. : il.
10. *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Lwowie / Dr. M. Orłowicz ; wydanie drugie rozszerzone. — Lwów ; Warszawa : Książnica-Atłas, 1925. — 273 s. : il.
11. *Schnür-Pepłowski S.* Obrazy z przeszłości Galicyi i Krakowa (1772—1858) / Stanisław Schnür-Pepłowski. — T. II. — Lwów, 1896. — 345 s. : il.

Khrystyna Kharchuk

ON FORMATIVE PERIOD
OF STRYJ CEMETERY IN LVIV
(at the second part XVII to the late XIX cc.)

The article has brought chronologically arranged study in the process of formation of Lviv urban Stryj cemetery from its foundation at the second half XVII till the closure. The cemetery is an unsaved monument of historical, memorial and cultural heritage of Western Ukraine

Keywords: cemetery, necropolis, burial, historical and cultural heritage, monument of history.

Христина Харчук

ФОРМИРОВАНИЕ
СТРЫЙСКОГО КЛАДБИЩА ВО ЛЬВОВЕ
(вторая половина XVII — конец XIX в.)

В статье исследуется процесс формирования во Львове Стрыйского кладбища, основанного во второй половине XVII в., до времени его закрытия в конце XIX в. Это кладбище — несуществующий памятник историко-мемориального и культурного наследия западного региона Украины.

Ключевые слова: кладбище, некрополь, захоронение, историко-мемориальное наследие, памятник истории.

Матеріали

Лєх МРУЗ, Степан ПАВЛЮК

ПИТАННЯ, РОЗДУМИ, СУМНІВИ
(розмова про охорону нематеріальної культурної спадщини)

Розмова між професором Лєхом Мрузом — директором Інституту етнології та культурної антропології Варшавського університету, доктором габільотованим, та професором Степаном Павлюком — директором Інституту народознавства НАН України, доктором історичних наук, академіком — про значення нематеріальної культури в сучасних етнічних процесах.

Розмова була записана на диктофон у середині лютого 2012 р. в Інституті народознавства НАН України у Львові. Приводом до розмови стала наукова конференція, яка в червні 2011 р. відбулась в Музеї народної культури в Венгожеві (на північному сході Польщі). Темою цієї конференції було питання, як зберігати нематеріальну культурну спадщину і що саме слід зберігати? У конференції брали участь обидва співрозмовники. Тоді ж виник проект проведення спільних досліджень у цьому регіоні Польщі. Розмова перегукується з тією зустріччю і є також спробою роздумів над основними питаннями, що виникли під час конференції і є засадничими для усвідомлення та втілення у життя ідей ЮНЕСКО.

Лєх Мруз:

Основна проблема, про яку маємо поговорити або над якою слід задуматися — наступна: якщо згідно з новими ідеями і проектами ЮНЕСКО, згідно з його директивами, маємо оберігати нематеріальну культурну спадщину, маємо зберігати традиції, то засадниче питання звучить наступним чином: що є тією традицією, яка підлягає охороні, що слід визнати спадщиною, яка підлягає охороні? У випадку, який нас найбільше цікавить, принаймні з огляду на місце проведення конференції, є питання охорони культурної спадщини національних меншин, наприклад, українців у Польщі. Що прийняти як українську культурну спадщину, яку потрібно оберігати, що визнати традицією, яка потребує охорони, що є цією традицією? Згідно з офіційними даними в Польщі живе близько 300 тис. польських громадян, які є українцями. Вони живуть розпорошено, розселені по різних регіонах Польщі. В основному проживають на тих територіях, з яких їх виселили в рамках акції Вісла чи під час пізніших переселень з Грубешівського повіту. Є й чимало українців, які просто працюють у Польщі, — легально чи нелегально. Тобто це чисельна спільнота, а значна частина сучасних мешканців Польщі — це українці. Задумаймося над питанням, як зберігати і що зберігати, якщо йдеться про їхню національну культуру. У зв'язку з цим моє перше запитання до Вас, пане Степане. Хто повинен зберігати культуру українців у Польщі? Українці чи поляки, що потрібно зберігати, що віднести до культурної спадщини українців у Польщі?

Степан Павлюк:

Безумовно, виходячи із фундаментальної частини, якою є традиційна культура, через сферу якої людина ідентифікує, задіюючи механізм пам'яті, до свого етнічного походження. І це є базова засада буття людини. Адже де б вона не знаходилася: чи на етнічній території, чи в різних політичних ситуаціях — потрапляє в іноетнічне середовище в іншій державі і як її громадянин, але з нею залишається весь спектр традицій материнської культури. І, безумовно, що позиція ЮНЕСКО полягає у тому, щоби теперішнє покоління передало наступним поколінням великий духовний спадок, який повинен бути збережений. Бо, насправді, у традиційній культурі, ми ж знаємо дуже добре, фокусується весь спектр етнічного середовища: поведінки, культури, спектр буття людини. І ось в тих умовах, про які Ви мене питаєте, про те, хто цим має займатися в межах своєї національної держави — це один аспект, а в ситуації, коли люди опинилися в іноетнічному середовищі, зокрема у Польській Республіці, то створення сприятливих умов не тільки для збереження, але й розвитку національної автентики, повинна взяти на себе польська держава, щоб особа пам'ятала про своє походження. І це важливо. Ми з Вами, вчені, гуманісти, ми хочемо, щоби людині завжди було комфортно із батьківською традиційністю. І ми це пропагуємо. Пропагуємо, щоби влади: чи місцеві, чи загальнодержавні формували середовище комфорту буття тієї чи іншої людини. Українці в Польщі, які опинилися в надто складних політичних обставинах у середовищі польської нації, є конституційними громадянами Польщі, а за походженням — українці. І вони себе на сьогоднішній день, через десятки років, саме так ідентифікують, принаймні переважна більшість. Хто має цим займатися? Знову сам себе запитую. Безумовно, що місцеві влади. Місцева політика повинна бути зорієнтована, щоби національним меншинам дати можливість в польському середовищі відчувати себе затишно, незалежно від національного походження, щоби залишилися не враженими етнічні почуття через некоректність ставлення до них. А навпаки, щоб оцей естетичний комфорт залишався дуже високим, піднесеним. В тих обставинах, коли Україна оформилась як незалежна держава, то вже мусить бути інша філософія, інший підхід української влади щодо збереження етнічної ідентичності українців в Польщі і поляків в Україні, розробляючи міждержавні програми.

Лєх Мруз:

Ви зараз торкаєтесь дуже важливого питання. Це проблема, якої ані Ви, ані я не вирішимо, натомість і Ви, і я повинні про це говорити. Властиво, це питання я назвав би засадничим. Я цілком погоджуюся з тим, що охороною спадщини, охороною пам'яті українців в Польщі повинні займатися і Польща, і Україна. Польща — тому, що вони є громадянами Польщі, але навіть якби ще не мали громадянства, то все-таки є людьми, які мають власну культуру, власну віру, власні ідеї, і держава, в якій вони живуть, повинна допомагати їм зберігати те, що є для них важливим виразником їхньої культури, їхньої національної ідентифікації. З іншого боку, повинна також займатися цим і Україна; і це очевидно — бо то є також українці, хоч і проживають за межами української держави. Адже держава повинна дбати по своїх співвітчизників, про тих, хто ідентифікує себе з тим, що українське, навіть якщо є громадянином не України, а іншої держави. Цілком погоджуюся з Вами в цьому питанні. Проте з цим пов'язана певна істотна проблема. Властиво, політики, і не тільки політики, а й учені з різних причин інколи піддають сумніву чиюсь етнічну приналежність, чиюсь національну ідентифікацію. Наведу приклад, який мені найкраще відомий, адже йдеться про поляків у Віленському краю — тобто на території, яка до 1939 р., тобто до вибуху ІІ світової війни, входила до складу Польщі, а тепер є частиною Литовської Республіки. Питання, якого я торкнувся в одній зі своїх публікацій, стосувалося тієї самої проблеми, з якої ми розпочали нашу розмову, а саме, хто повинен піклуватися про збереження пам'яті, власної культури поляків у Віленському краї? Поляки чи литовці, чи може і поляки, і литовці? Видається очевидним, що повинна і Польща, і Литва, але серед литовців, а також литовських вчених є багато таких, які вважають, що насправді то не поляки, а литовці, які колись зазнали полонізації. Тим самим відкидають їх самоідентифікацію, їх почуття національної ідентичності. У зв'язку з цим і внаслідок такого підходу до проблеми вважають, що не потрібно зберігати їхню культуру, а слід їх повернути у лоно литов-

ської культури. Можливо, так є і в Україні, бо в деяких українських публікаціях знаходжу подібні думки і схожий спосіб мислення, коли йдеться про осіб, які вважаються поляками, особливо мешканців сіл, що то були українці, люд руський, який колись зазнав полонізації. Підходимо, отже, до засадничого питання, яке з одного боку стосується сучасної науки, а з другого — свідомості людей, їх ідентифікації. Якщо вони вважають себе поляками, то не можна їм говорити «ви не є ними, ви не є поляками, бо колись ваші пра-, пра-, прадіди були українцями чи русинами». Сучасна наука — культурна антропологія, етнологія, соціологія — одностайно визнає першість і роль самоідентифікації, власної декларації своєї ідентичності. Якщо хтось вважає себе поляком, то це потрібно враховувати. Так само, як хтось — незалежно від того, яке він носить прізвище, Мокрий, Підкова чи Мокрицький, Підковський — хто живе в Польщі і вважає себе українцем. Не можна йому говорити: «Але ж твої пра-, пра-, прадіди були поляками, але оскільки жили на Холмщині, в українському оточенні, українізувалися, і ти став українцем, але насправді ти поляк, бо твої предки були поляками». Це його вибір, він має право бути українцем, якщо так вибирає, знає мову, історію, культуру, ідентифікує себе з цим народом, хоч живе в іншій країні. Це ж так само, як з багатьма емігрантами в Америці. Багато приїжджих з Європи, які емігрували з сучасної України чи Польщі і живуть у Сполучених Штатах, є просто американцями. І не можна сказати: «Ти українець», навіть якщо його прадіди були українцями. Бо він є американцем і має право на такий вибір. І не можемо йому наказати бути українцем чи поляком, якщо він себе таким не вважає. Подібно як не можна сказати «ти американець», якщо, будучи, напр., представником третього покоління емігрантів, він і надалі вважає себе українцем, хоч народився в Америці, як і його батьки. Повертаюся тепер до того питання, на яке звернув увагу трохи раніше. Як вирішити цю проблему, як потрібно вчинити, якщо мешканці України чи Литви говорять про себе: «Ми поляки», або люди, які живуть в Польщі, говорять про себе «ми українці», і чекають, щоб державна влада допомагала їм бути тим, ким вони самі себе вважають. Як потрібно вчинити, що робити в ситуації, коли знайдеться політик чи вчений, який скаже: «Неправда, це полонізовані українці», або «Це українізовані поляки, полонізовані литовці» і так далі, і так далі.

Степан Павлюк:

Безумовно, це знову ж питання, яке стосується і свободи людини, і її пам'яті. І це треба розглядати у двох площинах. Одна площина полягає в державній організації такого процесу, який би забезпечував самоідентифікацію в етнічному відношенні — хто він є. А в іншій — забезпечити особу повноцінною інформацією тих обставин, внаслідок яких ця особа чи особи змушені були покинути батьківську землю, у чому надається прерогатива вченим. І думаю, що будь-яке диктування — хто ти такий, звідки ти прийшов і так далі, є некоректним. Знову ж, наголошую, коректними є дати інформацію тій людині чи тому середовищу поляків, які є в Україні, чи українців у Польщі, — вичерпні довідки історичних обставин. Ми зобов'язані мінімізувати виникле, чи кимось спровоковане якесь непорозуміння чи якусь надмірну драстичну оцінку тих чи інших подій. Ми повинні об'єктивізувати ці процеси українців, які опинилися ще раніше у часи, коли Галичина опинилася у складі Речі Посполитої: відбувалися дуже складні процеси і відбувався природний відбір у тих рамках політичного життя. І на сьогоднішній день нам треба дуже зрозуміло про це говорити, щоби і політики цим переймалися. І дуже важливо, на рівні урядів, вищих урядових чинників тієї чи іншої держави можна було знайти порозуміння. Часто-густо формуються дуже драстичні громадські структури, в яких є певний агресивний психологічний комплекс, який виражається неакуратною поведінкою чи не толерантним ставленням до пам'яті окремих історичних подій, що може виливатися у політичне протистояння, як це було у першій половині XX ст. Дискусії можуть переростати в агресію, а навіть в антагонізм. Наше завдання, при спільному дослідженні динаміки трансформаційних процесів традиційної культури українсько-польського порубіжжя, висвітлити якомога правдивіше тривале сусідство двох народів: українців і поляків. Щоб ми могли заакцентувати певні програми, певні наміри, щоби між нами зняти будь-які в агресивному плані непорозуміння. Ми можемо дискутувати і будемо дискутувати, але, скажімо, між нами, в часі вивчення всього спектру традиційної культури за нашою польсько-українською

програмою, яку ведуть вчені Варшавського університету та Інституту народознавства НАН України вже кілька років, у нас немає якихось невирозумілих питань, в яких ми не можемо прийти до їх спільного означення. І тому акцент ЮНЕСКО на те, щоби кожне суспільство забезпечило максимальне збереження нематеріальних, духовних цінностей не лише корінного народу, але й національних меншин. Тому ми маємо максимально дати чітку програму для реалізації цього гуманістичного руху і акцентувати увагу на те, щоби ці люди могли пізнати своє минуле через духовну сферу, що є вагомим для наших народів, оскільки певна частина етнічних поляків оселилась в Україні, а українців — в Польщі. Власне, напрацювати методичні підходи для реалізації пропозиції від ЮНЕСКО на збереження нематеріальних вартостей народних традицій і вишукати засоби для їх повернення у живе побутування уже здійснили спробу під час міжнародної конференції, яку організував Інститут етнології та культурної антропології Варшавського університету, яка відбулась у м. Венгожеві (Польща). Учасники конференції навели багато прикладів живого побутування народнопісенної культури українців при різних сімейних урочистостях, забавах, календарних традиція тощо.

Лєх Мруз:

Отже, підходимо до наступного питання, чи наступної проблеми, над якою слід замислитися. Це не просте питання, навіть коли йдеться про охорону польської культурної спадщини в Польщі, а, безперечно, воно ще більше ускладнюється, коли йдеться про охорону нематеріальної спадщини українців у Польщі. Підходимо тут до питання, що таке традиція і як потрібно розуміти цей термін. Бо оскільки говоримо про охорону культурної спадщини, то тим самим говоримо про охорону традицій. Ключовим моментом, що пов'язаний з проблемою охорони нематеріальної спадщини, є відповідь на запитання, чим є нематеріальна спадщина, якою є ця нематеріальна традиція? Адже відомо, що те, що наші батьки вважали традицією, було чимось іншим, ніж те, що вважаємо традицією ми. Це було щось інше. Традиція інакше виглядала для наших дідів, щось інше вважалося традицією, ще інакше розуміли традицію наші прадіди, ніж ми сьогодні розуміємо традицію і значення цього терміна. Виразно це бачимо, коли звернемося до пам'яток XVII чи XVIII ст., або до найстаріших етнографічних праць. Якщо собі це усвідомимо, то стає очевидним, що традиція є явищем динамічним, що вона не є чимось стабільним, завжди таким самим. Це не є незмінний зразок, такий як зразок метра виконаний з іридію і платини, що знаходиться в Севрі під Парижем; незалежно, на якій географічній широті, незалежно, в якому столітті, — метр має бути завжди такий самий, як його зразок. А традиція є динамічна. Як тільки це усвідомимо, з'являється запитання — як зберігати те, що є динамічне, що змінюється? Також засаднича проблема — повертаючись до раніше поставленого питання — пов'язана з українською громадою. Українці, які зараз мешкають у Вармії і на Мазурах, а серед них також ті, що з околиць Венгожева, з'явилися тут кілька років після закінчення війни в Польщі. Вони не приїхали сюди добровільно — були примусово переселені в результаті історії, яку ми знаємо. Вони привезли з собою різні традиції — бо одних переселено з Холмщини, з Грубешівського повіту, інших — з Лемківщини, одних безпосередньо на Мазури, а інші були спочатку в Легніці, у великому російському осередку, бо це було місто радянського гарнізону, ще інші якийсь час, переважно кілька років, мешкали в Щеціні, чи в в околицях Кошаліна. Потім — часом через кілька років проживання у тих місцях і в оточенні польського населення — вони приїхали сюди, до родичів, земляків, яких переселили з того самого села. Вони прибули сюди, коли вже могли переміщатися, після пом'якшення політики, яку провадили по відношенню до них. Почала поступово формуватися нова українська громада, якщо так можна сказати, новоукраїнська спільнота — в околицях Венгожева і в інших місцевостях Вармії і Мазур. Приїжджаючи сюди, поселяючись тут, вони привозили із собою різні традиції. Тепер — як знаємо з розмов та зустрічі в Венгожеві — вони хочуть взяти активну участь в акції охорони нематеріальної культурної спадщини. Виникає питання, чи ми повинні зберігати ті різні, привезені з різних місць традиції, визнаючи їх первинними, важливішими і більш автентичними, чи ж маємо зберігати ті нові традиції, вже тут створені, придумані. Адже створюючи на цьому місці нову спільноту, вони мали також створити і традицію, яка б їх об'єднувала. Живучи тривалий час у Вармії і на Мазурах, вони створили, при-

думали собі традиції, склали з тих різних елементів такий своєрідний конгломерат. Ця нова модель традиції є українською за мовою і свідомістю, а також з огляду на різні елементи духовної культури, фольклору, одягу і так далі. Але коли подивишся на сорочки, коли подивишся на костюми, в яких виступають українські колективи з Вармії і Мазур, то врешті бачиш, що то не є одяг із якогось конкретного регіону, з якого прибули їхні батьки. Це новий одяг, вигаданий, або зроблений на зразок побаченого на українському телебаченні. У зв'язку із цим виникає запитання, що в такому разі ми маємо зберігати, чи цю вигадану традицію, чи намагатися зберегти щось давніше, якісь зразки чи елементи, які лягли в основу нової традиції — яка для тих українців, що тут народилися і тут живуть, є традицією, а не те, що було традицією для їхніх батьків чи дідів. Це ключове питання — для тебе, для мене, для тих, хто є спеціалістом, чи таким вважається. Тому що чиновник, який відповідає за охорону культурної спадщини, відповіді на це питання не дасть, він скаже: «Потрібно зберігати традицію». Але яку традицію? Ми повинні їм сказати, допомогти усвідомити, наскільки динамічною і змінною є традиція. Проте, з іншого боку, насправді речником, чи тим, хто є компетентним у прийнятті рішень щодо цього питання, кажучи: «Для нас ось це є традицією», є місцеві українці. Навіть якщо і ти, і я знаємо, що вони цю традицію придумали, бо її елементи привезли з різних околиць і тільки тут зліпили ці різноманітні елементи, виробили нову традицію. Але для дітей тих найстаріших переселенців, навіть для середнього покоління, а може вже і для тих старших, ця нова традиція стала також їхньою традицією, бо стала виразником їх ідентичності. Набором тих ознак, що вирізняють їх від неукраїнського оточення. Виконанням щедрівок, які вже не походять з одного конкретного регіону, фольклорний колектив, що з'єднав різні мотиви й теми, і показує їх як українські, як українську традицію, а не регіональну, унаочнює роль та значення цієї вигаданої традиції. Так що ж таке традиція?

Степан Павлюк:

Знову ж, повертаємося до тих же маркерів, за якими людина визначає, хто вона є, якого етнічного походження. А вони виходять із глибинного процесу, які склалися в традиції. І та спільнота, яка опинилася в Польщі, зокрема на Мазурах і в Вармії, принесла зі собою все те, що охоплювало їхнє повсякденне життя у рідному краю, безпосередньою на етнографічній території — Бойківщині, Лемківщині, Поліссі, Поділлі та ін. І вже у польському етнічному середовищі через декілька десятиліть до віками набутих культурних традицій залучались місцеві, творилась місцева еклектика, з якої складалась нова якість, в нових обставинах. І тому на сьогоднішній день говорити, що традиція наших українців тепер в Польщі має бути така, як була, скажемо, на початку XX століття чи в кінці XIX, дуже складно. Відбулись надто динамічні процеси, які маємо визнати як закономірні. І відбувається, безумовно, еволюція традиційних елементів. Більш консервативною проявилася духовна, нематеріальна частина — обряди, ритуали, приказки, прислів'я, пісні, колядки, щедрівки, гаївки тощо, яка залишається етновизначальною основою, беручи до уваги ту обставину, що традиції у матеріальній сфері — одязі, харчуванні, архітектури, виробничих навиках тощо, в силу багатьох сучасних тенденцій, зокрема зміни способу життя в різних аспектах, мають вектор на їх вгасання, а навіть і на зникнення. Отже, відбувається процес фіксації, коли польський етнічний елемент культурних традицій вплітається у нововитворену традиційну канву, надаючи українцям психологічну стабільність і комфортність. І коли вони колядують, щедрують, гаївкують, коли відбувається традиційне весілля з латканками, але весільний одяг має вже інший вигляд, інший антураж — це не означає, що це є порушення традицій. Це їх еволюція, яка склалася в тих умовах, і хтось скептично може підкреслити, що: «Там воно вже не настільки традиційно, бо на Поділлі було інакше». Так, на Поділлі воно залишилося так, як було вдавнину, а в тих умовах воно уклалось саме так. Скажемо, зовсім інша еволюційна динаміка традицій була в української еміграції в Канаду. По-перше, вони поселялись багаточисельними громадами, а, по-друге, — зовсім інше суспільно-культурне середовище — англо-франко-германське. Вони не були настільки близькими, як польсько-українські. І тому тут еволюція могла пройти швидше. Ми говоримо про процес традиційності, наскільки він набирає своєрідності в тих чи інших умовах соціального, політичного, культурного, громадського життя. Зокрема це стосується української меншини в Польщі. Я

розглядав фотографії цьогорічного фестивалю різдвяної обрядовості, що пройшов у м. Венгожеві, де зійшлося десяток колективів, котрі представили вертепи, колядки, щедрівки, строї. Духовна частина залишилася традиційною, оскільки колядки як народнопісенний, фольклорний матеріал завжди зберігає свою предковічність, має синкретичний характер. Але сценічність колядницьких гуртів набрав відчутної видозміни. Скажімо, вертепи. Дійові особи залишилися ті, які були і є в Україні, але зазнали деяких змін костюмове оформлення. Зрештою, вертепи були в одному селі одні, а в іншому дещо змінені. Йдеться все ж про те, що в польському середовищі українці зберегли себе досить автентично. І ось тепер, колего, нам дуже вагомо, щоб той стан, про який йшлося, дати зрозуміти громадам, що польська влада, суспільство вцілому сприятиме позитивній тенденції на етнічну самоідентифікацію. Якщо люди хочуть себе зберегти, то ми повинні говорити про те, що це є позитивно. І якщо оці національні гурти, які залишилися в польському суспільстві, ідентифікують себе етнічно, та польські громади, які живуть в Україні, проводячи фестивалі польської традиційної культури, пісні, ідентифікуються як поляки, мене це тішить. Це означає, що люди в тому середовищі чують себе комфортно, їм нічого не заважає поводитися так, як поводилися їхні пращури. І в якій це інсценізації, з якою це еволюцією — це питання вже часу. І тому, ще раз наголошую, така конференція, як в Венгожеві, дала дуже багато для розуміння необхідності спільної праці на поприщі збереження етнічної традиційності своїх краян, які опинились у інших етносередовищах, між українськими і польськими інтелектуальними елітами. Якраз вони повинні визначати настрій поведінки для політиків і урядовців у міждержавних відносинах.

Лєх Мруз:

Це важливо, і я радий, що Ви, пане академіку, звертаєте на це увагу. До цієї теми повернемося, може, за якийсь час. Але виникає ще питання щодо того, що потрібно зберігати? Бо Ви свідомі того, що від Вас, від мене, від нас чекають експертного висновку, від українців в Польщі, від наших колег, чиновники, які розпоряджаються грошима для втілення у життя цих завдань, очікують, що їм подадуть список традицій, які мають бути збережені. А оскільки ми знаємо, що традиція не є чимось незмінним, що це процес динамічний, ми зазначимо, що, наприклад, різні фольклорні колективи дивляться по телевізору виступи інших фольклорних колективів — українці, які проживають у Польщі, бачать українські колективи, але бачать і польські. І щось їм починає подобатися, і вони тоді говорять: «Ну, то і ми так зробимо, або щось подібне до цього». Зрозуміло, що це вже звернення до іншої, чужої традиції, але вона засвоюється, вплітається до своєї традиції. Очевидно, не можна сказати: «Ви не маєте на це права». Мають право — бо це природний процес зміни культури і поширення різних її елементів. Натомість для етнолога виникає проблема. Оскільки нам відоме походження запозичення, ми знаємо, звідки це з'явилося, з якого культурного контексту засвоєно. Два чи три роки тому під час польових досліджень, які ми проводимо разом з Романом Чмеликом, співробітником Інституту, яким Ви керуєте, ми заїхали до одного з монастирів на Покутті тут в Україні. В магазині при церкві, де торгують релігійною символікою та книжками, я з цікавості взяв у руки, щоб краще роздивитись, ікону Матері Божої Володимирської чи якусь іншу — точно не пам'ятаю. Я хотів побачити, чи це місцева ікона і де вона зроблена. З тильного боку було написано: «Зроблено в Китаї». Виявилося, що українські монастирі, чи, скоріше, самі продавці привозять їх з Китаю, бо там їх дешевше виготовляти — це продукт масової релігійної торгівлі. Таким чином, традиційне значення ікони принципово змінилося — вона стала своєрідною релігійною забавкою, а розташований поруч з церквою магазин — місцем торгівлі релігійними товарами. Я знаю, що такого типу явища існують і їх можна спостерігати з давніх пір. Монгольські купці до війни привозили з Ченстохови — місця, особливо шанованого римо-католиками в Польщі, — латунні фігурки Будди, бо були дешевші, ніж зроблені в Монголії; ці фігурки виготовлялися в численних майстернях єврейських ремісників у Ченстохові. Зроблені в монгольських буддистських монастирях були дорогими, а ті, що масово виготовлялися в єврейських майстернях, були дешеві, хоч не були виготовлені так старанно та витончено. Їх постачали не для храмів, монастирів, а для паломників, які приходили в монастир і могли собі дозволити це купити. Якби цю фігурку зробив місцевий майстер, монгольський чер-

нець, то вона навіть у деталях відповідала б канонічним зразкам, була б витончена і красива, але дорога. А масове виробництво єврейських майстерень в суперкатолицькій Ченстохові задовольняло потреби монгольських паломників, прихильників тибетського буддизму, які вирушали до буддистських монастирів. В описаному випадку, який мені довелося спостерігати в Західній Україні, де греко-католицька церква є важливою ознакою для ідентифікації в цій частині України, в магазині при церкві я знаходжу Матір Божу, зроблену в Китаї. Це, в певному сенсі, трагедія для національної культури — української, польської, чи якої-небудь іншої. З іншого боку, віддзеркалює і показує глобалізаційний процес та силу економіки, яка брутально втручається у сферу релігії.

Тепер повернемося до телебачення, до питання про телебачення і засоби масової інформації та їх роль. Безперечно, було б найкраще, якби ми могли донести до розуміння окремих фольклорних колективів та людей, які є носіями регіонального фольклору, що наслідування того, що з'являється по телебаченні, не є доброю ідеєю. Ну, але воно є і, напевно, буде й надалі. І тепер я повертаюся до основного питання. Якщо чекають від нас, професійних етнологів, укладення такого переліку явищ, які слід зберігати, то ми повинні спробувати щось з цим зробити. Я так розумію, що, оскільки йдеться про збереження національної культури, то слід створити відповідний реєстр, в якому зазначається, що, наприклад, в польській культурі потрібно зберігати картини Матейка, романські костели, а на Гуцульщині потрібно зберігати дерев'яні церкви, а в Києві — Печерську Лавру, і так далі, і так далі. Проте зі збереженням нематеріальної культурної спадщини справа складніша. Слово плинне, слово не матеріальне, його легко змінити. Тому підготовка списку — переліку обрядів, звичаїв, їх докладна каталогізація і опис насправді в певному сенсі є позбавленням життя чогось, що є динамічним і що ми хочемо раптово зупинити, наче зупинити час. Ми зупиняємо час, вирішуючи, що належить зберігати, і що не повинно змінюватися, бо якщо буде змінюватися, то наш список не матиме більше сенсу — бо ми повинні зберігати це в такій стандартній, затриманій в часі формі. Для мене як етнолога це свого роду дилема. Як етнолог, який не є етнологом з дев'ятнадцятого століття і який на додаток не є активістом якоїсь неоязичницької групи, що хотіла б повернути час, що давно минув. Я спостерігаю за явищами, сучасними явищами, які відбуваються на наших очах. Я теж хотів би, щоб Гуцульщина була такою ж, як у дев'ятнадцятому столітті, бо вона мені дуже подобалася. Але та Гуцульщина дуже змінилася, і я розумію, що насправді я знаю тільки її образ, переданий тодішніми авторами у відповідності до їх способу сприйняття і опису, але не знаю, якою насправді була тодішня Гуцульщина. Я хотів би, щоб Лемківщина була такою, яку я знаю з публікації Романа Рейнфуса з 30-х років XX століття, але вона, на жаль, вже не така. Як етнолог я знаю цю картину з літератури, але я мушу досліджувати, мушу описувати, пізнавати те, що є тепер. Це для нас істотна дилема: що ми як етнологія як наука маємо робити в цій ситуації, яку позицію маємо зайняти, коли політики або ті, що хочуть втілювати у життя дуже добру ідею збереження нематеріальної культурної спадщини, очікують від нас експертних висновків, очікують, що ми їм представимо список того, що потрібно зберігати.

Степан Павлюк:

Думаю, що з такого огляду матеріальна культура дуже еволюціонує. Зокрема, складно тепер канонізувати одяг як вагому складову традиційної сфери буття. Є театральні форми, є ансамблеві форми, де зберігаються традиційні елементи одягу, або й повна автентичність. А вже побутовий одяг, практично, уніфікований, і став таким, яким користується більшість населення. Будь-якими настановами повернути традиційність в одязі неможливо, залишилася музейна формула, де ми зберігаємо народні пам'ятки, а ще народна пам'ять. Щоразу підкреслюємо про їх естетизм, зручність, екологічні матеріали і все інше, що з тим пов'язане. Вже нічого не зміниш. А будівництво? Як би ми не хотіли зберегти ту ж українську чи гуцульську, чи карпатську церкву, яка є чудом, яка є дуже високої архітектурної якості, все одно вона буде еволюціонувати. Нові матеріали, нові простори, нове бачення, нові технології змінюють традиційність сакральної архітектури, залишаючи сталими канонічні вимоги. А як підійти до нематеріальних цінностей, до духовних, до свідомісних? Ось тут, я думаю, ЮНЕСКО неспроста наголосило на збереженні нематеріальних цінностей у первісному вигляді. Бо в духовній сфері, там, де виражається

словом і слово оформлене в певний жанр, — цю сферу необхідно канонізувати. Якщо є приповідка, приказка, пісня, якийсь сюжетний вигук, вербалізований плач, я думаю, нам треба максимально залишати їх незмінними. Так само як в церкві залишаються незмінними «Отче наш», молитва, катехичні вимоги, яких людина повинна дотримуватися, щоби бути християнином. Так само оці речі, словесні, вони обов'язково мусять мати певну вимогу до їхньої канонічності і до їхньої незмінності. Ми можемо їх в різний спосіб подавати — літературно, фольклорно, але та ж колядка, та ж гаївка, які вже в нас є тисячолітніми, вони повинні залишитися такими. Вони несуть оцю енергетичну наповненість, якусь духовну виразність, пристрасність через цілісну канву, через цілі століття, через десятки-десятки поколінь. Я думаю, пане професоре, що нам треба в цій частині більше підкреслити у наших програмах досліджень. І на телебаченні, і на радіо, в інших сферах, наголошувати на сакраментальному змісті і естетичній потребі у повсякденному житті сучасної людини.

Лєх Мруз:

Це, на мою думку, важлива ідея, або така, з якою можна було б погодитися. Якщо приймемо, що те, що є культурною спадщиною, має бути якимось чином внесене до реєстру цінностей, що підлягають охороні, описане, і має бути передане в процесі навчання, наприклад, у школі чи університеті. Якщо не викликає у нас сумнівів чи якщо ми погоджуємося, що, наприклад, описуючи романську архітектуру, ми описуємо її в певній класичній формі. Хоча й знаємо, що романські костели теж трохи відрізнялися, тому що один був збудований на горі, другий в долині, третій — десь там на рівнині. Будівельний матеріал часом також відрізнявся. Якщо ми порівняємо романські костели у Франції, в Польщі, то хоч плити схожі, адже цистерціанці переносили до Польщі і певну форму, і певне уявлення про архітектурну ідею споруди, але разом з тим ми без особливих зусиль зауважуємо й чимало відмінностей. Польські костели романського стилю не покриті сланцем зі скель з околиць Гренобля, чи десь там в іншому місці, тому що матеріал для будівництва у Польщі був іншим. Так само на ґрунті традиції романської архітектури спостерігаються різні локальні рішення. Якщо ми визнаємо і погоджуємося з тим, що є певний зразок, то, очевидно, маємо прийняти, і можна погодитися з тим, що у списку ЮНЕСКО має бути представлений зразок, наприклад, певних українських звичаїв у Польщі, чи польських в Україні, чи взагалі якихось інших, оскільки справа стосується усієї Європи, чи взагалі цілого світу. Тому має бути певний зразок, який потім вивчають, що показує, як виглядав якийсь фрагмент спадщини, але це не значить, що різні фольклорні колективи повинні точно цього дотримуватися, бо можуть по-різному відхилятися від зразка. Так само, як певні традиційні теми в музиці отримують щоразу нове опрацювання та інструменталізацію, розставлення акцентів, темпу і так далі. Власне музика є добрим прикладом для порівняння. Музика Шопена, який, властиво, торкався народної музики, не є тією самою народною музикою, бо він її обробив. Шопена тепер наслідують різні музиканти, але вони також опрацьовують його музику, бо сам Шопен став свого роду зразком. Отже, можна було б і так зробити. У шкільних підручниках мав би бути описаний зразок, класична модель, характерний приклад звичаїв.

Тепер повернімося знову до українців у Польщі. Навіть якщо робимо опис якогось звичаю, то, по-перше, етнологи мають певну проблему із регіоналістами. Бо, мабуть, кожен регіонал хотів би, щоб його версія була найважливіша, щоб його зразок був зразком для всіх. Але це неможливо. Список ЮНЕСКО не може складатися зі ста тисяч пропозицій польських, українських, румунських й інших, тільки мусить мати певну окреслену кількість елементів. Таким чином, для вчених з'явилася нова проблема — конфлікт між наукою і місцевим патріотизмом. Натомість — повертаюся тепер до українців — у тому випадку, якщо прийняти, що зразок українських щедрівок чи будь-яких інших звичаїв має бути пов'язаним з місцевою українською традицією (а наша розмова відбувається у Львові), то ми повинні усвідомлювати, що це було б до певної міри нав'язуванням українцям з Вармії і Мазур чогось, що для них є чужим. Бо хоч вони і є українцями, проте ці свої традиції формували по-іншому. Таким чином, доходимо висновку, до твердження, що українські традиції різні залежно від контекстів, від країни, тому в українських списках мають опинитися ті традиції, які є місцевими, так само як у польському списку українські традиції з околиць Вармії і Ма-

зур. Хоч і відрізняються вони від місцевих, тих з України; бо для тих людей, українців з Вармії і Мазур, це певний зразок, який теж має бути описаний, навіть якщо і Ви, і я знаємо, що цей зразок був створений, зліплений з фрагментів, що походять з Лемківщини, з Бойківщини і так далі, і так далі.

Степан Павлюк:

Безумовно традиції зимових весняних свят мали певну своєрідність у різних етнографічних масивах України, так аналогічно і в Польщі. Однак у сучасних умовах сталися певні зміни, переважно у сценічній частині, виходячи із побутової сфери, хоч би з огляду архітектурних особливостей, коли появились у сільській місцевості багатоквартирні і багатоповерхові будинки. У такій ситуації, наприклад, колядницький гурт виключає із традиційного сценарію колядку під вікнами господаря, бажаючи йому гараздів у всіх його справах на цілий рік. Мене тішить ця обставина, що побутово актуалізуються і входить у живе побутування свята літнього циклу, зокрема свята Купала, — як в Україні, так і в Польщі.

Лєх Мруз:

Але ж, Степане Петровичу, Ви повинні усвідомлювати, що традиція Купала відроджується не так би мовити «натурально», її не відкопують з пам'яті, не пригадують мешканці сіл, а відбувається це за посередництвом інтелігенції. То інтелігенція починає запроваджувати ті традиції, які на додаток сама, значною мірою, вигадує. Три роки тому я брав участь у святкуванні Івана Купала під Вінницею на Поділлі. Організували це свято студенти Вінницького педагогічного університету. Пошили сорочки, а для чоловіків також штани з білого полотна, прикрасили їх українською вишивкою, виконаною швидше за все не за якимось певним регіональним зразком. Я також отримав ці білі штани і білу сорочку, як і завідувач кафедрою етнології цього університету. Дівчата мали на головах вінки з квітів. Ну і ходили по колу, тримаючись за руки, співали, потім товкли збіжжя на кашу і варили, запивали цю страву відваром із зілля. Я запитав їх, звідки вони знають, яким було святкування, як виглядала традиція Івана Купала тисячоліття тому. І студентська молодь так мені відповіла на ці запитання: «Ну, трохи ми взяли з давніх етнографічних праць, з праць Кольберґа, дещо з різних сучасних українських досліджень, літератури, решту пошукали і знайшли в Інтернеті і зробили так, бо нам здається, що то так могло б виглядати». Ну і тепер, що ми маємо з цим зробити, чи внести у той список ЮНЕСКО, стверджуючи, що це оригінал, традиція, яку потрібно зберігати, хоч і знаємо, що це театралізоване дійство, вигадане на підставі якихось елементів, можливо, навіть частково правдоподібних, але перш за все цілком нових і щойно скомпонованих, згідно з уявленнями групи студентів чи інших шанувальників міфологізованого минулого.

Степан Павлюк:

Стосовно автентичності: програмою ЮНЕСКО звертається увага на фіксації оригінальних традицій нематеріальної культури, яка побутувала та існує сьогодні у певній локальній місцевості, перенесена у незмінному стані — групою осіб в інше етнічне середовище, беручи міграцію українців у XIX — поч. XX ст., а також депортацію під оперативною назвою «Вісла» у 1947 році. Найважливіше, щоб збереглася ідея обряду, її синкретичний зміст. У випадку із святом купала, яке було властиве багатьом слов'янським народам, головним мотивом виступає ідея збереження роду, для чого віднайдено цілий арсенал магічних дій, які, з одного боку, провокували на зближення, а з іншого — наголошували на цноті, естетизмі і красоті парування, винятковій добровільності і душевному пориву до взаємин. При емоційному піднесені обряду одночасно була присутньою оберігальна і очисна ритуалістика. У якій би місцевості не проводилась святокупальська традиція, важливо, що зберігаються канонізовані атрибути: очисний вогонь, життєстверджуюча вода, щедрість, багатство, неповторна краса землі у виплетених з квітів вінків тощо. Хто б із мандрівників, краєзнавців, вчених, і незалежно в які часи зафіксував, у своїй ідейній основі традиції залишаються стабільними, хіба змінюється сценічність і розширюються, підсилюються змістова гама. Це прекрасно ілюструється у теперішніх традиціях українців, які оселилися на Мазурах. При різдвяних урочистостях, щоправда, дещо перехопивши з місцевого етнографічного колориту.

Виникає цікавість, якою мірою проникають, а чи проникають взагалі, елементи традиційної культури національних меншин, які компактно проживають у

Польщі у місцеву етнічну традиційність!? Сподіваюсь, що реалізовуючи наш спільний науковий проект на Мазурах і Вармії, довідаємось багато, можливо і несподіваного.

Лех Мруз:

Проте я мушу звернути увагу на основне питання. Те, що Ви говорите, те про що Ви говорите, — то картина, яку нам передали автори XIX століття. Так вони собі уявляли цю віддалену у часі картину минулого. Натомість як це виглядало насправді, вони також не знали, бо не могли цього бачити. Вони створили певну ідею, створили свого роду міф Купала, праслов'янських обрядів чи якихось інших. У 1933 р. вийшла в Кракові книжка «Боги слов'ян». Ще деколи в антикварних магазинах можна її купити. Я її також маю. Це великий альбом, наповнений вишуканими гравюрами з невеликою кількістю тексту. Станіслав Якубовський, художник і графік, що вважається спеціалістом в галузі мистецтва деревориту, придумав на основі різноманітних нотаток з XIX століття і літературних текстів, що якщо є бог Перун (а в слов'янському пантеоні був такий бог, про це знаємо з хронік перших місіонерів), то він мусить мати якісь символи грому, бурі. Якщо є бог Велес, який є опікуном худоби, то десь в іконографії має бути включений елемент рогів, так само як богиня весни. Весна повинна мати на голові вінок з квітів. Хоча, як варто зауважити, не збереглося жодних оригінальних, давніх зображень цих богів, збереглися тільки їх імена чи назви. Ну, і створив художник-графік пантеон слов'янських богів, і цей пантеон зажив власним життям. Потім різні автори, особи, які цікавилися культурою слов'ян, говорили: «Ну є бог Велес, і відомо, як він виглядав, відомо, як виглядав Перун, відомо, як виглядала та чи інша богиня». Дослідник, вчений повинен, проте, знати, що «традиція» цього пантеону, цих уявлень, була створена в 1933 р. художником-графіком. І навіть якщо ми говоримо про давніх богів, про ідею дохристиянських свят, то насправді ми говоримо головним чином про те, що ми прочитали в літературі XIX століття і що нам показали художники XIX і XX століть. Бо насправді ми не знаємо, як це виглядало тисячу років тому. Коли я читаю хроніку Петра з Дуйсбурга з XIV ст., чи навіть звіти ченців XIV ст., які провадили місіонерську діяльність у Жмуді, в Литві, то я дізнаюся, як виглядали ще подекуди збережені давні релігійні обряди, деколи навіть дізнаюся, як виглядав той ідол, до якого молився місцевий люд, я довідуюся про культ святих гаїв, дерев, каміння чи культ вогню, які подекуди практикуються й досі. У тих давніх хроніках чи трохи пізніших записках християнських місіонерів знаходимо мізерну інформацію, але це крихти знань і їх можна подати у різній інтерпретації. А, крім того, походять вони зі звітів тих, чия місія полягала у викоріненні давніх вірувань і запровадженні християнства, і не завжди мирними методами. Також очевидно, що представлений ними образ не є об'єктивним, оскільки він стосується того, з чим вони боролися і що хотіли знищити — іншу віру, інших богів і обряди. Отже маємо скромні, відірвані елементи, на основі яких в період пробудження національної свідомості і в Україні, і в Польщі створено певну міфологію. І тепер ми підходимо до питання: чи ми повинні зберігати цю міфологію, цей образ дохристиянських часів XIX ст., визнаючи авторитет давніх авторів і думку деяких вчених, і на цьому будувати поточні знання, переконання, що так було. Чи може ми повинні сказати: «Не зберігаємо купальські обряди чи свято Івана Купала, бо хоч ми й знаємо, що таке колись було, проте не знаємо достеменно, не знаємо, яке саме воно було, тому не можемо його зареєструвати, записати у жодному списку. Бо ми записали б уявлення поета XIX ст., письменника, художника-графіка, як вони собі уявляли, як вони думали, як це свято виглядало». А тому у список культурної спадщини ми не повинні вносити того, як собі думав в XIX ст. якийсь письменник, чи як собі думав в 30-х роках XX ст. якийсь графік, що створював уявлення про вигляд слов'янських богів. Ми повинні записати тільки те, що було реальною традицією.

Степан Павлюк:

Але маємо пам'ять людей і маємо надзвичайно добру формулу, коли відбувалася передача з покоління в покоління тих чи інших традицій. І ця ідея, яка вже виникла в XIX—XX століттях, на прикладі того ж свята Купала, як воно відбувалося в якомусь масиві і в XIV, і в XII столітті, то вони все одно передавалися із покоління в покоління. Традиції, властиво, — вони живуть через дітей, внуків, правнуків. І так воно постійно було. Тому ідея не загубила-

ся: вона могла до певної міри інсценізуватися, десь в якійсь частині словесно мінятися, але в ідеї вона залишалася. Ми ж знаємо дуже багато традицій, які є споконвічними. І, знову ж, ми як етнологи фіксуємо, що такі традиції в людей зберігалися і передавалися наступним поколінням через систему ритуалів. В тому то і є традиція, як форма передачі пам'яті, в тих чи інших виразах, жанрах, формах, матерії і нематерії. Тому нам сумніватися в тому, що десь воно дуже загубилося чи десь якимось чином видозмінилося в якійсь епосі — так, але це змінилося нашими пра-пра-пращурами. І на сьогоднішній день вони залишили нам ідею, яка нам симпатична, яку ми хочемо, щоби вона далі існувала. І в такій формі, яку ми на сьогодні зафіксували, маємо передати, спопуляризувати і ствердити — це є таке, яке ми зафіксували, що вона є автентична із попередніми епохами — оце наше, мені здається, завдання.

Лєх Мруз:

Повернімося ще до початку, до тієї теми, з якої ми почали розмову, а саме до українців в Польщі, оскільки зараз ми повинні вирішити конкретну проблему. Це вже не є справою нашої дискусії, що таке традиція, лише запитанням: що ми повинні зробити, щоб те, чим живуть і що є важливим для українців в Польщі, і для українців — вже конкретно — на території Вармії та Мазур, було внесено у список, що записати, що взяти під охорону, щоб польська влада, зокрема польське Міністерство культури і національної спадщини, знало, як діяти? І коли нам зададуть запитання: що з українських традицій повинно бути у тому списку, з традицій українців у Польщі, то щоб ми не казали: «Ми не знаємо, нехай українці самі скажуть». Бо українці також мають право вимагати від Вас, від мене, щоб ми їм сказали: «Цей звичай, це його втілення є сучасним, місцевим, ви собі можете це зберігати, відтворювати, але це не є проявом спільної культурної спадщини». І в зв'язку з цим мені здається, а власне я в цьому переконаний, що дуже важливо було б запропонувати якесь вирішення цієї проблеми, якщо вже перед нами поставили питання про охорону нематеріальної культурної спадщини, зокрема культури українців у Польщі. Українців як меншини, але меншини, яка зараз живе в Польщі і яка запозичила собі різні елементи з польських традицій і культури, проте й надалі почувається українською. І в зв'язку з цим подумаймо, що ми повинні зробити в цьому плані; ми — тобто професіонали-етнологи. Так склалося, що про традиції, про українців у Польщі і їх культуру у моєму інституті зібрали трохи інформації. Разом з групою студентів кілька років тому я проводив дослідження на Мазурах. Це була реалізація ширшого проекту, що стосувався не тільки українців. Зібраний тоді матеріал зберігається в нашому архіві і може стати важливою відправною точкою для нових досліджень і для пошуку відповіді на запитання про охорону культурної спадщини українців у Польщі. Самі місцеві українці — як знаєте, бо Ви розмовляли з ними в Венґожеві — хотіли б більшого зацікавлення з боку українських вчених. До цього часу того серйозного зацікавлення не було. Тому я вважаю, що зараз і моїм обов'язком як поляка, як громадянина країни, в якій живуть українці, і Вашим обов'язком як українця, як громадянина України, є допомога також польській владі, щоб вони не втратили українців, не забули про них. Щоб записати також те, що є основним, що є в цьому випадку особливо важливим, тобто, що відбувається з українськістю українців в Польщі. Тому ми повинні провадити спільні дії, спільні дослідження і з цього розпочати пошук відповідей. Чому спільні? Тому що мені здається, що це може дати нам точнішу відповідь, краще розуміння типу і характеру явища. Українські дослідники виходять з трохи іншої традиції, польські дослідники також з іншої, можуть, навіть нехотячи, мимоволі шукати підтвердження своєї правди — української або польської, підтвердження своїх думок. В той час, коли та правда повинна бути правдою українців у Польщі. Ми не можемо у своїй діяльності їх ані українізувати, ані полонізувати — також коли будемо формулювати певні висновки. Просто це має бути так, щоб наша праця відповідала сучасним науковим стандартам, щоб наші національні і політичні емоції залишились за нами, як «за дверима». Просто потрібно виконати добре, на відповідному рівні роботу. І тому я вважаю, що саме ця ідея, з якою ми зіткнулись в Венґожеві, бо все-таки до цього ані Ви, пане академіку, тим не займалися, ані я — дослідження українців і їх культурного доробку є важливою проблемою. Ця проблема є настільки важлива наукова, дослідницька, українська і польська, громадянська, що ми повинні нею зайнятися.

Степан Павлюк:

Так, абсолютно підтримую таку позицію, яка повинна базуватися на високих наукових стандартах, ґрунтовно аргументована незаперечними документами, коли йдеться про історичні калізії минулого двох народів, а що вагомо — сусідів: українців і поляків, намагатися утриматись від контроверзійних інтерпретацій, які межують з емоціями, чи романтизмом, чого, звичайно, важко уникнути ані польським, ані українським дослідникам, дискусія між якими може привести до порозуміння. Зате досить важко вести розмірковані дебати з деякими російськими заполітизованими вченими, дослідницькою метою яких є не об'єктивізований погляд третьої сторони, а навпаки — подаються польсько-українські історичні взаємини спотворено, спробувати спровокувати міждержавний конфлікт між Україною і Польщею. Тішуся з того, що польська і українська еліта розшифрувала постімперську ностальгію за минулим і її тактику, коли нацьковуванням Москва пригнічувала і український, і польський народи. Маю підстави бути впевненим, що налагоджені приятельські взаємини між Україною і Польщею будуть міцнішати в усіх сферах, і будуть успішними. Але повернемося до нашої наукової програми, яка стосується українсько-польського порубіжжя.

Більш уважніше варто простежити динаміку тих еволюційних змін, які є в традиційності українців в Польщі і, зокрема, у вармінсько-мазурському середовищі. Сподіваюсь на успіх у дослідницькому проекті, спостерігаючи за тим, з яким достойним зацікавленням і відповідальністю підходять Ваші колеги з інституту до цієї творчої перспективи. І ще один момент для нашого проекту полягає у тому, що польські владні чинники у Варшаві, і особливо на місцях, з охотою толерують нашу дослідницьку співпрацю, особливо бажав би собі, щоб українська влада більше була зорієнтована на виявлення духовно-культурних цінностей української діаспори. Без сумніву, що наші дослідницькі справи підтримують добрий настрій наших краях у різних середовищах — українців у Польщі, поляків в Україні.

Лєх Мруз:

А ще для нас — для Вас, для мене — цей проект і можливість дослідження українців на Вармії— Мазурах має ще один науково інтригуючий акцент. Ці землі до кінця Другої світової війни належали Німеччині — точніше, більшість Вармії і Мазур. Ця місцевість, яка була пруською територією, потім німецькою, згодом стала частиною польської держави. Потім там примусово поселили українців. І маємо таку ситуацію, що українці в межах польської держави освоюють колишні німецькі землі з давніми культурними традиціями — мазурськими і вармійськими, а пізніше німецькими. Як знаєте, греко-католицька церква в Венґожеві — це колишній євангелістський костел. Це нам показує дуже цікавий динамізм місцевої української спільноти, яка не будує якихось дерев'яних хат, не пробує відтворити форми давніх сіл, лише освоїла, як би освятила своєю присутністю цю територію. Вони викупили євангелістський костел, зробили з нього церкву, і для них тепер це церква українська, хоча збудували цей будинок прусаки і його неоготична архітектура цілком відрізняється від традиційної церковної архітектури.

Степан Павлюк:

Отже, я можу зробити висновок, що з нашим розумінням і з нашим гуманістичним підходом до тих питань, які стосуються найважливішого — це серцевинних сфер буття, це свідомості людей, і те, що ми будемо розробляти дослідницькі програми, а в них будемо далі робити ті висновки, які будуть допомагати владі уважно ставитися до цього і допомагати нам, щоб ми могли дослідити ці процеси, а люди щоби чули себе комфортно як в Україні, так і в Польщі.

Лєх Мруз:

Я хотів би, щоб ми обміркували ще декілька питань, проблем. Декілька років тому, коли я був на Мазурах, в одній місцевості, заселеній майже винятково українцями, відбувався невеликий, регіональний фестиваль шкільних фольклорних колективів. Там також виступав місцевий український ансамбль. Після виступу литовського фольклорного колективу керівник білоруської групи звернувся до них з претензіями, що вони насправді співають литовською, але це білоруський фольклор, їх мелодії, білоруські. Крім того, він звернув увагу, що також костюми, в які був вдягнений литовський колектив, не чисто литовські, бо мають, наприклад, такі самі крайки, як білоруський колектив: «Ви це взяли від нас, це не литовське,

це білоруське». Вступила у суперечку вчителька з української школи, — вона ж і керівник шкільного колективу. Вона заявила, що це не відповідає дійсності, бо це все українське. Тому що і мелодія, і слова тексту, хоча співаються литовською, фактично є українськими — ані білоруськими, ані литовськими, лише українськими. Так само, якщо йдеться про оздоблення і вишиті орнаменти костюму — вони також є українськими. Вони почали між собою сперечатися про те, чиї це мелодії чи орнаменти одягу. Виникла важлива проблема, і в зв'язку з цим підходимо до питання: що робити з такими елементами культури, також нематеріальної, до яких заявляють претензії, і які визнають своїми, винятково своїми, різні народи: литовці, білоруси, українці, поляки — просто сусіди? Різноманітні елементи культури — матеріальні твори, а також форми духовної культури, розповсюджувались не лише на території етнічного пограниччя. Процеси міграції різних культурних відгалужень, культурної дифузії були відомі етнологам, досліджувалися і описувалися вже на зламі XIX і XX століть. Тепер же — так, як в описаному вище випадку — вони стають приводом до суперечки, спробою привласнити винятковість. «Це моє, наше! Ми собі впишемо у той список ЮНЕСКО те, що співаємо, наше вбрання, бо це наше». Схожою є, зрештою, історія суперечки на форумі Європейського Союзу про овечий сир «осципек». Польські мешканці гір хотіли отримати патент, який підтверджує, що це є винятково польський продукт. Але словацькі горяни — адже ж польських і словацьких горян не відмежовує залізна завіса — роблять такі самі «осципки». Виникла проблема, суперечки й протести про те, чиїми є ті «ос ципки». Якої національності є осципек?

Є такий чудовий текст Івана Чоловіця, етнолога і філософа з Белграда — «Чиїми є гуслі». Гуслі — це популярний на Балканах народний інструмент, особливо в Боснії, Хорватії, Чорногорії і Сербії. Доки існувала Югославія, він був символом югославської етнічної спільноти. Проблема виникла після розпаду Югославії. Гуслям довірили роль національного символа, лідери держав і партій, намагаючись переконати, що вони вибрані народом, фотографувалися з гуслями, в промовах підкреслювали вміння грати на гуслях. Однак розпочалася суперечка за участю також етнологів, фольклористів, істориків, тобто вчених, про те, чиїми є гуслі. Суперечки не вирішили. Разом з тим гуслі, що символізували раніше спільноту народів, після розпаду Югославії і у зв'язку з потребою підкреслити відмінність, не могли бути спільним символом. З огляду на політичну вимогу з'явилися в Боснії голоси, що саз — інший струнний інструмент — більше передає характер боснійців, а в Хорватії вчені в цей час дійшли висновку, що хорватським інструментом, більше ніж гуслі, є тамбурин, тобто різновид мандоліни. Я пропущу той комічний елемент політичних суперечок про гуслі. Залишається, проте, запитання, хто, врешті-решт, є власником, який етнос має право сказати, що гуслі є його? Повертаюся до поставленого мною запитання: як вирішити справу тих елементів культури, до яких кілька різних етносів чи народів висловлюють претензії і кажуть, це є тільки наше?

Степан Павлюк:

Безумовно, що питання маркерів культури, а тим більше нематеріальної, яка має ту властивість, що в ближчій території, в ближчому просторі, а особливо на порубіжжі відбувається часто-густо процес, який можна назвати міксаційним у духовно-культурній сфері, коли фольклорні пам'ятки одного народу засвоюються іншим і вплітаються у загальний етнічний фольклорний масив. Так, дехто каже: «І це моє». У такий спосіб розширюється простір буття народнопісенної пам'ятки, що засвідчує її високу мистецькість. Хіба це не прекрасно? А вже завдання вчених з'ясувати історію появи цього фольклорного твору, визначити етнічне походження тощо. З метою значною мірою мінімізувати безпредметні дискусії варто вдатися до корисного підходу: організувати створення каталогів пам'яток традиційної культури національних меншин, як українців у Польщі , так поляків в Україні.

Лєх Мруз:

Повертаємось знову до початку наших міркувань і основних питань. Я нагадаю зараз ситуацію з нашої зустрічі в Венґожеві. Ввечері ми співали українські пісні. Був присутній також один з Ваших колег. Він якоїсь миті сказав мені: «Я не знав, що ти так багато знаєш наших пісень». Я тоді відповів жартівливо: «Виходить з тебе націоналіст, бо це також мої пісні, тому я їх співаю». Натомість, якби він сказав:

«Багато знаєш українських пісень», то я б не протестував, бо вони є українськими. Але, коли він каже «наших», то відразу ставить кордон: «наше-ваше», «своє-чуже». А вони є також моїми. Я їх люблю, співаю, хоча знаю, що вони українські, я більше знаю українських, ніж польських пісень. Я цілком, глибоко переконаний, що автор тих слів не є націоналістом, не мислить категоріями виключення — ми багато разів розмовляли, дискутували, разом проводили дослідження, отже я в цьому впевнений. Але не свідомо, без злих намірів, він виявив певну поверхневу рису нашого мислення.

Знову ми підходимо до питання, на яке Ви, пане академіку, звернули увагу, що повинні вчені і спеціалісти старатись дійти до генезису суперечливого елементу чи культурного сюжету. Однак проблема в тому, що вчені також є громадянами, також є патріотами Білорусі, Литви, Польщі, України і т.д. Стосовно того самого елементу культури литовський вчений скаже: «Ні, не правда — українець помиляється, походження цього не українське, а литовське». І тут він звернеться до записів XVIII ст., до літератури XIX ст. Український вчений скаже: «Та як це, адже добре видно, що цей елемент походить з Поділля чи Гуцульщини». А білорус скаже: «Там у нас, на Поліссі, теж цей елемент чи мотив виступає, а оскільки його форма є простішою, це свідчить, що первісний зразок є білоруським». Тому що, як знаєте, вчені часто не опираються на поглиблені знання, а керуються своїм етнічним чи національним мисленням; зрештою, не тільки, бо часто вони знаходяться у розпорядженні політиків. Часи Радянського Союзу дуже виразно це підтвердили. Отже, власне ми опинилися на самому початку дискусії, що вчені теж цього не вирішать доти, доки кожен буде думати з точки зору свого етносу, свого народу. З іншого ж боку, слабкістю східноєвропейської науки — української, литовської, білоруської, але теж польської — є те, що ми в змозі щось привласнити винятково, лише для себе. Ми в змозі переконати інших, що наше походження є споконвічним, мова — старшою, ніж інші, культура — архаїчніша або старша тощо. Протягом довгих століть, чи була це давня Річ Посполита, чи це була царська імперія, різні елементи культури мігрували. Мігрували разом з людьми — втікачами з Речі Посполитої в степи України, з російськими ремісниками в Литву, з сіл Полісся в Україну чи до Речі Посполитої, бо там жилося краще. Вирішити цієї миті, що було тим праджерелом, і чи воно було праджерелом українським чи литовським, майже неможливо. Я думаю, що в багатьох випадках ми повинні погодитись, що це спільне, що це виросло у якісь області, не в Африці, не за китайським муром. Виросло тут, де були білоруси, українці, поляки, а отже були змішані етнічно і суспільно, то й культура є конгломератом, сукупністю. Навіть, якщо вони ще не були — в сенсі ідентифікації — українцями, не були білорусами, не були поляками, були лише тутешніми мешканцями, мешканцями цього краю.

Степан Павлюк:

Я тішуся, що якщо будь-який сусідній народ залучив пісню у якийсь обрядовий сюжет і вона стала також йому близькою, за покликом душі, за відношенням до змісту і її світу — це позитивний процес, який варто вітати. Але я думаю, подібне етнічне взаємозбагачення до війни не призведе. Це приведе до просто нормальної дискусії у різних соціальних середовищах, викличе пожвавлення, увагу до народної традиційної культури. Отака дискусія не буде роз'єднувати, а навпаки — зближувати. Це буде симпатична дискусія. І я думаю, що оскільки уже основні етнокультурні маркери, визначені, які є за польською нацією, які є за білоруською у цьому масиві, які є за українською, то дискусії виключно будуть мати поглиблено пізнавальний характер. Я думаю, що все-таки багато речей буде уточнено лише дослідниками, бо при всій суб'єктивності, а також належності кожного вченого до своєї нації, звичайно, що окремі позиції будуть відстоюватися, а дещо буде узгоджено. І все-таки інтелектуальні еліти наших націй, розглядаючи мікросистемні проблеми, які стосуються етно-духовних категорій буття і поведінки особи, ми повинні рекомендувати владам і політикам модель макросистемної стратегічної поетики, виходячи із закономірного контексту співжиття держав і націй. Безперечно, пріоритетним залишається збереження національної ідентичності через неодмінність збереження всієї сфери національного традиційного багатства. Це не означатиме, що ми позакривали двері, вікна для інших. Ні, це означатиме, що ми будемо жити як у гарному великому населе-

ному пункті, де ми розуміємо один одного, але бережемо своє і не шкодимо іншому.

Лєх Мруз:

Ця ідея дуже хороша, мені це дуже подобається, але Ви, пане академіку, повинні усвідомлювати, що те, що етнологи чи взагалі гуманісти напишуть, це дуже часто політики перетворюють на ідеологію. І, наприклад, якщо я читаю у статті українського науковця, про прадавню етнічну українську територію, що сягає кудись глибоко в Польщу, вглиб Білорусі, Словаччини, Румунії чи іншої країни, а підставою для тверджень автора є поява якихось фольклорних чи діалектних елементів, то я не подивуюсь, що потім серед політиків чи народних діячів з'явиться ідея, що «забрали від нас праукраїнські землі». Аналогічна ситуація мала місце і в Польщі. Коли я читаю статтю, що на Поділлі збереглись польські села, а в фольклорі їхніх сусідів легко можна віднайти польські елементи, і, що це є доказом існування там залишків прадавньої етнічної польської території, яку від нас забрали українці, то я бачу в цьому такий самий спосіб мислення. Наша наука повинна бути відкритою, критичною, спиратись на знання, а не на національне мислення, на польський чи український патріотизм. Я як етнолог знаю, що були міграційні процеси, що люди і культури змішувались, що те, що в Румунській Трансільванії є німецькі села, і що в фольклорі і мові їхнього не німецького оточення можна зауважити виразний німецький вплив, це не означає, що на них колись посягали німці і що це є їхня етнічна німецька територія. Я знаю теж, що оскільки трансільванські німці народились там, вони, їхні діди, прадіди, то це є також їхня земля і не можна до них ставитись як до чогось чужого, до чогось, що з'явилося, отже є чужим, не нашим, чужим. На території Мазовії, Підлісся, Поділля, Галичини жили численні місцеві єврейські громади. Мешкали там протягом століть. Від XI, навіть X ст. було єврейське поселення в Галичині. Перемишель, Львів, що знаходяться у сучасній польсько-українській прикордонній зоні, є містами старого єврейського поселення. Окрім мовної, релігійної, культурної відмінності, протягом тисячі років від появи євреїв вони переймали різноманітні культурні запозичення від неєврейського оточення. Так само, як це неєврейське оточення переймало елементи культури і традицій євреїв. Ми повинні усвідомлювати, що процес формування населення Мазовії, Галичини, Підлісся і Поділля є довготривалим процесом. І зараз з'являється питання, як довго вони є гостями? Оскільки я читаю в праці іншого львівського професора, що євреї є тут гостями, то питаю: чи через тисячу років вони все ще залишаються гостями? Через стільки часу, то вони вже давно свої, тубільці. Через тисячу років вони вже є своїми, а не гостями. Варто також пам'ятати, що протягом тих сотень літ проходили через Галичину волохи, татари, угорці, і поляки, і русини, і ще багато інших, і сліди їх присутності залишились. Все це впливало на створення сучасного народу і сучасної Галичини. Повертаючись до сучасності, я думаю, що нам дуже важко, також і етнологам, виражати ідеї, які були б більш науковими, передусім науковими, більше ніж національними. Щоб могти стверджувати — так, в Польщі співають українською, як, наприклад, професор Лех Мруз співає, і який знає більше українських, ніж польських пісень, але це не означає, що він не є поляком ані це не означає, що можна йому заборонити співати українською, кажучи, що це наше українське, а не його. Не можна також з огляду на той факт, що Лех Мруз співає українською, робити висновки, що він насправді є українцем, хоча й про це не знає. На прикордонній території такі справи завжди є винятково важкими. Розділення, встановлення чітких кордонів, якщо етносів не ділило море чи височенні гори, є важким завданням. Тому у сучасній антропології постає окрема галузь досліджень пограниччя як певного окремого творіння. Це не є способом встановити, що тут Україна, а тут Польща, це шлях до зрозуміння певної своєрідної території широкого культурного обміну. І тоді розмови з польського боку: це наше українці від нас забрали, або з українського боку: це наше поляки від нас забрали, є ознакою того, що ми не розуміємо простих суспільних процесів. Але політики найчастіше думають інакше, хоча користуються нашими знаннями. Мене це не дивує, хоча я сам не є політиком, я знаю теж, що для того, щоб отримати голоси виборців, треба або добре говорити: «Буде краще, нас скривдила доля, від нас забрали, нам належить і т.д.» Роблять так українці, роблять так поляки, роблять так німці, роблять так чехи, нігерійці, аргентинці і десятки інших. Натомість для нас в ситуації, коли ведемо

міжкультурний діалог між дослідниками з Польщі, з України, з інших країн, коли ми маємо підняти питання, що є польським, що українським, що де записати у список — це важка справа, це важлива річ. Тим важливіша, що — повертаючись зараз до досліджень українців у Польщі — то німці, давні мешканці Мазур, якби приїхали, могли б сказати, що це не є ані українське, ані польське, — це наше, пруське. Лише тому, що українці освоїли ту землю, навчились її любити, вважають за свою вітчизну, поляки освоїли і теж вважають її своєю вітчизною. І чи можна сказати, що українці, які купили німецький костел, не мають на те права. Це їхній костел на даний момент. Хоч збудував його хтось інший. Дискусія чи діалог на тему, що чиє на території пограниччя дуже важка. А від нас це вимагає великої мудрості, щоб ми не призвели до того, щоб хтось говорив: «Це наше, це наше, це наше». І в зв'язку з чим ми маємо право, маємо право винятковості?

Степан Павлюк:

Насамперед, мудрі і розважені люди повинні собі розпрацювати технологію, тактику, теоретично — яким чином з'ясувати наші тисячолітні взаємини. Стихійно, безсистемно, без методики і узгодженої тактики розглядати кожну історичну подію, яка викликає міжсуспільну роздратованість, буде справою безперспективною і безрезультатною. Тому я вважаю, що наукові працівники є мудріші за політиків, далеко мудріші, далеко гуманніші і гуманістичніші. І тому в наших інтелектуальних середовищах маємо напрацювати методологію, виходячи з історичної об'єктивності, насамперед, і потреб сьогодення. Тому ми маємо виходити з засадничої формули: якщо не вирішити, то провокації у наших суспільствах виникатимуть на потребу лихих замовників: чи внутрішніх, чи зовнішніх. Вивчаючи минуле, моделюємо наше добросусідське життя на завтрашній день з неодмінною умовою — максимальне сприяння державними чинниками збереженню батьківських етнокультурних цінностей з усіх сфер життя. Я за те, щоб вчені вносили дуже спокійний ритм у сучасне життя, але з'ясовуючи дуже об'єктивно всі обставини, процеси, які відбувалися в минулому, бо вони були і повинні бути відповідальними за наукову інтерпретацію.

Лєх Мруз:

Ми порушили кілька важливих, основних для науки, для наших досліджень проблем; але теж важливих для усвідомлення іншим — чиновникам, регіональним діячам, науковцям. Однак мені здається, що ми тільки на початку, що ми повинні на ці теми дискутувати, ділитися знаннями, ідеями. Щоб те, що ми робимо, було на рівні сучасних знань і відповідало їх стандартам — більшою мірою науковим, ніж національним.

Рецензії

Таміла ПЕЧЕНЮК

СТРУКТУРНА СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ТВОРІВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

Никорак О. Українська народна тканина XIX—XX ст. Типологізація, локалізація, художні особливості. — Львів, 2004

«Проблеми наукової систематизації й типології є предметом тривалої полеміки серед учених різних галузей науки, в тому числі й етнографів та мистецтвознавців. Дотепер не вироблено єдиного критерію стосовно типології явищ культури і мистецтва зокрема, хоча це питання перебуває в полі зору науковців-теоретиків» (с. 172). Звертаючись до слів відомого в Україні науковця п. Олени Никорак, автор статті не лише долучається до подібної полеміки, але й висловлює власне пошанування до праці цієї людини на ниві дослідження українського народного мистецтва. Передусім, йдеться про монографію «Українська народна тканина XIX—XX ст.», що вийшла друком у Львові у 2004 році і яка спонукає як до поглиблення знань, так і до наукового обговорення.

Перш за все слід наголосити, що наша стаття не є рецензією на це фундаментальне дослідження. Це певна рефлексія на проблему, яка там розглядається, однак, на нашу думку, залишається відкритою, не зважаючи на те, що наукова концепція О. Никорак доволі переконлива.

Аналізуючи історіографічний аспект типології українських народних тканин (Ф. Вовк, О. Воропай, Г. Маслова, К. Матейко, І. Гургула, С. Сидорович та ін.) (с. 169—171), О. Никорак виокремлює існуючі донедавна основні категорії та критерії типологізації: «Одні вчені на перший план висувають концепцію структурної розробки видів декоративно-прикладного мистецтва, в основі якої лежить морфологічна систематизація за матеріалом і техніками виготовлення, інші — функціональне призначення». А це, в свою чергу, вияснює діапазон різних визначальних критеріїв систематизації «за матеріалом, техніками виготовлення, художнім вирішенням, регіональними особливостями та функціональним призначенням» (с. 172). І тут автор визначає свої орієнтири, будуючи власну систематизацію українських народних тканих виробів на основі «морфологічної сиcтематизація основних естетичних категорій, які стосуються декоративно-прикладного мистецтва і типології творів», що розроблена сучасним мистецтвознавцем М. Станкевичем та апробована Р. Захарчук-Чугай. Особливістю цієї системи є поділ на види, роди, типологічні групи, типи, художні твори (вироби) (с. 172). На думку О. Никорак, «найсуттєвішим критерієм систематизації народних тканих виробів є їх функція, яка виступатиме в нашій праці («Українська народна тканина». —

Т. ІІ) визначальною класифікаційною одиницею їх системного вивчення та фактичного джерельного матеріалу, що стосується їх побутового призначення. Функція є основою для визначення видів, підвидів, типологічних груп, типів творів декоративного мистецтва...» (с. 174).

Цілковито погоджуючись із засадничими основами морфологічної систематизації та принципами типологізації, пропонуємо **своє бачення відбору критеріїв класифікаційної одиниці та їх відповідності до структурних рівнів.**

Для початку слід нагадати загальну схему (структуру) морфологічної систематизації, за якою можна розглядати те чи інше явище мистецтва: вид — підвід — рід — типологічна група — типологічна підгрупа — тип —художній виріб.

Тепер щодо вже існуючого діапазону різних визначальних критеріїв систематизації: «за матеріалом, техніками виготовлення, художнім вирішенням, регіональними особливостями та функціональним призначенням». На цьому моменті слід зупинитись докладніше, адже саме виокремлення «функціонального імперативу» як основоположної класифікаційної одиниці, на нашу думку, схиляє до розгляду класифікаційної системи О. Никорак як авторської на кшталт теоретичних концепції А. Курилович та О. Постолакі, про які згадує сама ж п. Олена.

Логіка обрання функції в якості основного критерію систематизації «народних тканих виробів», з одного боку, не викликає заперечень, адже йдеться про сукупність текстильних (матеріал) тканих (техніка) виробів, тобто, критерії «матеріал» та «техніка» є їх спільними якостями, відтак вони не можуть визначати ту чи іншу диференціацію фактологічної бази (об'єкта дослідження).

Уточнення, на нашу думку, потребує вислів О. Никорак «функція є основою для визначення видів, підвидів, типологічних груп, типів творів декоративного мистецтва...» (с. 174). Саме тут виникають певні застереження, адже на вищих рівнях морфологічної системи не можна уникнути застосування інших критеріїв систематизації. Не уникає їх і О. Никорак, яка у чіткій графічній схемі відображає своє розуміння морфологічної систематизації феномену — народної тканої тканини, де найвищим рівнем є декоративно-прикладне мистецтво — **вид,** а наступним рівнем є текстиль, який за логікою речей мав би бути **підвидом** (аналогічно до кераміки, дерева, металу тощо). Як бачимо, саме на цьому другому рівні як критерій активно задіяний «матеріал». Цілком підтримуючи подальше представлення у графічній структурі наступного третього рівня — членування за спільними ознаками-відмінами (матеріал-техніка), мусимо нагадати, що саме цей рівень слід розглядати як — **рід**. Тут слід з'ясувати певні розбіжності запропонованої автором графічної структурної схеми та її безпосередніх кваліфікаційних характеристик.

«Ткацтво належить до однієї з найпоширеніших галузей народної творчості, яка одночасно є *підвидом* (виділення наше. — *Т. П.*) декоративно-прикладного мистецтва. Воно об'єднує ручне і машинне (промислове) виготовлення тканин. Ручне ткацтво з огляду на розуміння традицій, у свою чергу, диференціюється на народне, професійне й самодіяльне» (с. 176). Цей вислів, як і конкретне визначення об'єкта на початку праці О. Никорак, окреслює параметри мистецького явища, яке має бути включено в морфологічну систему видів мистецтва. Разом з тим, саме у наведеному вислові ми знаходимо певну невідповідність до схеми: ткацтво не є підвидом декоративно-прикладного мистецтва, воно є структурним підрозділом **підвиду** — «текстиль». Відтак ткацтво — рід, який в тій же мірі поділяється на ручне та машинне, як і інші «роди» текстильних технік: в'язання, мережива, вишивки, вибійки, розпису тощо. Бо параметри «ткацтва, вибійки, розпису»... «та «ручне, машинне» — це параметри однієї категорії — «техніка», коли визначаються способи виготовлення, відтак це параметри одного структурного рівня, який може мати варіанти. Щодо інших варіантів цього ж таки рівня, про які згадує О. Никорак: «народне», «професійне», «самодіяльне», то їх диференціацію, на нашу думку, слід розпочинати від перших рівнів систематизації, тобто вони можуть бути варіантами усіх попередніх структурних рівнів Так декоративно-прикладне мистецтво (вид) може розглядатись як «народне», «професійне» та «самодіяльне». Наступний його рівень (підвид) — текстиль (кераміка, скло, дерево тощо) теж може диференціюватись за такими ж параметрами.

Подальші класифікаційні характеристики О. Никорак вповні відповідають передмету дослідження,

адже основним критерієм їх диференціації є виключно «функція». Єдиним уточненням, на нашу думку, є те, що «функціональна» класифікація має розпочинатися з рівня «типологічної групи», а не «роду» (як у Никорак), про що свідчить логіка морфологічного структурування.

Спробуємо обгрунтувати не лише своє бачення відбору критеріїв класифікаційної одиниці, але й їх відповідності до структурних рівнів. Спочатку слід згадати, як саме сформувались згадувані нами категорії. Визначення матеріалу, техніки, регіональних особливостей та функціонального призначення як критеріїв систематизації можна зіставити з формами «історичного детермінізму художньої творчості»[1], які на думку істориків мистецтва перераховувались в порядку зростання «духовного» начала і послаблення «матеріального» [1, с. 102]. Відповідно до цих форм були утверджені категорії «матеріалу», «техніки», «середовища» (за останнім слід вважати те, що О. Никорак називає «регіональними та функціональними» особливостями). Згідно з цим рядом, матеріал, звісно ж, у тісному взаємозв'язку з середовищем, в першу чергу визначав особливості мистецьких творів, відтак далі і техніка в межах одного матеріалу формувала свої особливості.

Звернення до цієї концепції має на меті зафіксувати історично обумовлену послідовність категоріального апарату (критеріїв). Для нас є важливим вияснити, що категорія «матеріал» в цій послідовності не лише є першою (на початку) для визначення характеристичних якостей того чи іншого виду мистецтва (*особливо* декоративно-ужиткового), але й такою ж визначальною категорією як «середовище» (у нас — «функція»). Наступним кроком є диференціація за технологічними відмінностями в межах того чи іншого матеріалу (звісно, що і ця категорія знаходиться у тісному зв'язку з середовищем). Далі — на рівнях типологізації — домінуючої ваги набуває власне «функція» (середовище), яка відображає і ужиткові (застосування), і регіональні (стилістичні), і соціальні (естетичні) якості останнього щабля систематизації — художнього виробу.

Як бачимо звернення до категорії «функція» як до «визначальної» класифікаційної одиниці» (О. Никорак) не відкидається, а потребує уточнення та узгодження з іншими категоріями. Адже вислів «функція є основою для визначення видів, підвидів, типологічних груп, типів творів декоративного мистецтва...» (О. Никорак) применшує, чи то — зміщує значення інших двох категорій як класифікаційних, незалежно, чи то хронологічно-поступальний історичний принцип, чи то конкретна часова парадигма (с. 174) (що зберігає в собі вже сталі характеристики цих категорій).

Саме тому, не відкидаючи категорію «функція», морфологічну систематизацію певного виду мистецтва пропонуємо проводити з урахуванням певного компонувння існуючих категорій. Особливістю компонування різних категорій на <u>початкових[2] рівнях</u> структуризації системи є присутність **ключової категорії та додаткової** («матеріал + функція» — підвид, «техніка + функція» — рід), де категорії «матеріал» та «техніка» — ключові, а категорія «функція» — допоміжна (додаткова).

Подальші рівні — типологізація — це розмежування за способом функціонування в середовищі матеріальної та духовної культури творів (виробів), спільних за матеріалом та технікою. Як бачимо, від цих рівнів структурної систематизації «функція» починає працювати як єдиний (ключовий) критерій (систематизаційна одиниця). Саме функціональні відмінності визначають класифікаційні характеристики типологічної групи, типологічної підгрупи, типу (підтипу) та художнього твору (виробу).

Така точка зору предмета систематизації та типології відображає з одного боку формальну відповідність концепції О. Никорак у частині визначення «функції» як класифікаційної одиниці, що **присутня** на всіх рівнях систетатизації. Однак ця присутність не дає підстави розглядати її як визначальну категорію систематизації. Помилковість відкинення значення категорій «матеріал», «техніка» за рахунок виокремлення лише категорії «функція» призвели до плутанини у структуруванні, де підвид включив в себе твори різних матеріалів та технік. Адже, називаючи ткацтво підвидом, О. Никорак сюди ж відносить, приміром, і вишив-

[1] До таких форм належать: «детермінізм матеріалу», «детермінізм техніки», «детермінізм середовища» (в тому числі географічного, національного, соціального, культурного), які формувались в порядку зростання «духовного» начала і послаблення «матеріального» [1, с. 101].

[2] Історично сформований принцип чергування категорій (форми мистецької творчості).

ку, і вибійку (с. 180), бо наступний рівень систематизації у неї — рід — це вже групи тканин (усіх технік), що функціонують за різними ознаками. Виходить, і матеріал, і техніка — це категорії однієї структурної ланки — підвиду. Хоча, до-речі, в схемі п. Олена все ж виокремлює **текстиль** як окремий рівень, однак в тій же схемі не вказано, який саме рівень відведений «текстилю» (чи то самостійний, чи то варіантний для рівня — вид).

Саме така невідповідність в характеристичних означеннях текстової та графічної частини монографії і була першим поштовхом до уточнення, разом з тим до представлення власного бачення критеріїв (класифікаційних одиниць) у питанні систематизації окремого явища декоративно-прикладного мистецтва. Ще раз наголошуємо, що пропонована точка зору жодним чином не порушує загальну логіку наукової концепції праці О. Никорак — першого ґрунтовного дослідження феномену народного ткацтва за матеріалами західних областей України, авторська позиція якого спирається на великий обсяг фактологічного та аналітичного матеріалу, що є наслідком значного досвіду в царині дослідження українського народного текстилю. Концепцію О. Никорак слід розглядати в мистецтвознавстві як окремий вагомий щабель в його теоретичній частині, що відображає наукову позицію фахівця поряд з уже існуючими.

У свою чергу, пропонуємо ряд міркувань щодо власного бачення застосування запропонованих класифікаційних одиниць (категорій) в морфологічній структурі декоративно-прикладного мистецтва. Зауважимо, що пропоновані думки є наслідком не лише науково-дослідної роботи автора статті, але й його навчально-методичної роботи в галузі підготовки наукових магістерських робіт випускників кафедри художнього текстилю Львівської академії мистецтв, де питання структурної систематизації явищ мистецтва та дослідження їх класифікаційних якостей є вкрай важливими.

Отже, якщо першочерговим — «видовим» — рівнем морфологічної системи виступає **декоративно-прикладне мистецтво**, то його можна розглядати у наступних варіантах мистецького середовища: 1 — традиційне (народне), 2 — професійне, 3 — самодіяльне. Класифікаційною одиницею варіативності цього рівня є категорія — « функція» (її стилістична якість), яка, як правильно ствердила О. Никорак, найбільш мобільна і чи не єдина категорія, тісно пов'язана з соціально-економічним життям народу.

Наступний структурний рівень — підвид — відображає складові декоративно-прикладного мистецтва, за яким його можна диференціювати, в першу чергу згідно класифікаційної одиниці — «матеріал», що є визначальним критерієм. За «матеріалом» декоративно-прикладне мистецтво поділяється на: текстиль, кераміку, скло, дерево, метал тощо. Усі підвиди органічно вписуються у запропоновані на попередньому рівні варіанти «функціональної» як додаткової класифікаційної одиниці: «традиційне» (традиційний текстиль, традиційна кераміка тощо), «професійне» (професійний текстиль, професійна кераміка), «самодіяльне» (...). Тут слід наголосити на значенні та розумінні категорії «матеріал» як провідної класифікаційної одиниці, яка фактично формує підвалини традиційних видів матеріальної культури, що в подальшому впливають на так звані регіональні особливості художніх творів.

Як було зазначено, наступною ланкою, наступним рівнем систематизації має виступати — рід, класифікаційною одиницею якого є категорія — «техніка виготовлення», за якою і розподіляють кожен підвид. Так, приміром, текстиль містить в собі: ткацтво, плетіння, в'язання, вибійку, вишивку, розпис, батик і т. д. Значення цієї категорії як одиниці систематизації позначено ще й тим, що саме вона визначає і варіативність цього рівня системи. Мова йде не лише про «ручне» та «машинне» виконання (способи виготовлення), що присутнє і в систематизації О. Никорак. Йдеться про структурні варіанти кожного «роду». Приміром, варіативність «ткацтва» — ремізне, перебірне, килимове, шпалерне, жакардове та ін.; варіативність «вишивки» — гладь, низинка, хрестик і багато ін. Спираючись на таку позицію можна уникнути непорозуміння, коли ткацтво та килимарство опинились в одному структурному підрозділі, як це є в схемі О. Никорак. Килимарство — це варіант ткацтва, а не окремий рід, поряд із ткацтвом.

Наступними рівнями є типологія за принципами функціонування художніх творів (виробів) в межах одного матеріалу та техніки створення, прикладом чого є типологія **тканого текстилю** О. Ни-

корак. Саме в межах однакових принципів функціонування і сформувались три **сталі** типологічні групи тканин з однаковим «використанням за призначенням». Наголошуємо на сталості типологічних груп у систематизації, на противагу твердженню О. Никорак «типологічна група — форма мінлива» (с. 178). Твердження сталості типологічних груп базується, на нашу думку, на тому, що типологічні групи — це перший (основний) структурний щабель саме **типології** — рівнів систематизації на основі окремої класифікаційної одиниці «функції»[3], який відображає історично сформовані сфери застосування (житло, одяг, господарство) як сталі відбитки дії цієї функції. Подальша диференціація тканин виявляє розгалуження чи інтер'єрних, чи одягових, чи то господарських тканин за їх специфічними функціональними проявами (естетичними, стилістичними тощо). Саме ці прояви можуть бути історично мінливими, тому мінливими стають сукупності виробів на цих структурних підрівнях. Разом з тим, в цій частині вповні підтримуємо твердження О. Никорак, що «типологічно споріднені вироби часом мають доволі виразні художні особливості, що викликає градацію по горизонталі — виділення локальних, територіальних варіантів тканин за своєрідністю декоративного вирішення» (с. 178).

На нашу думку, саме типологія як частина загальної структурної систематизації може відображати пріоритети класифікаційної системи того чи іншого науковця. Адже діапазон функціональних якостей доволі широкий. Мова йде про поліфункціональні якості середовища, що визначає відмінність художніх виробів в межах одного матеріалу (сировини та її якості) та технології (розміру, фактури, структури, стилістичну, естетичну та ін.). Саме за цими якостями «більшість учених вирізняє функціональні, декоративні та регіональні особливості» (с. 171). Одним із прикладів такої авторської типологізація і є розглянута концепція О. Никорак. Ймовірно її типологія, що спирається на три основні групи (у Никорак — «роди»): інтер'єрні, одягові, господарські, найбільш логічно обгрунтована, виходячи з основних якостей «функції» — «використання за призначенням».

[3] До цього «функція» доповнювала ту чи іншу ключову категорію.

У свою чергу, поява термінів «декоративні» та «обрядові» (тканини) у типогічних схемах А. Курилович та О. Постолакі, про які згадує О. Никорак у своїй праці, на нашу думку, теж пов'язані з поліфункціональністю категорії «середовища». Хоча термін «декоративний» найменш вдалий для визначення «використання за призначенням», адже він по суті своїй присутній у всіх типологічних групах тканин, а не лише в тканинах побутового (чи то інтер'єрного) призначення, як то є у А. Курилович. Щодо терміна «обрядове призначення» (О. Постолакі), то, поділяючи думку О. Никорак, вважаємо, що «обрядову» функцію слід розглядати як варіанти побутування окремих типів тканин в межах однієї з трьох типологічних груп, а критерієм визначення цих варіантів має виступати в першу чергу естетична (знаково-символічна) якість, яка, з одного боку, визначає специфічні риси обрядового функціонування цих тканин в складі чи то одягових, чи то інтер'єрних тканин, з іншого — їх стилістичні особливості.

Проаналізувавши особливості побудови морфологічної систематизації явищ мистецтва на прикладі теорії О. Никорак та окресливши визначальні критерії такої систематизації (категорії класифікаційних одиниць), можна зробити висновок щодо причин тих чи інших розбіжностей у поглядах науковців на питання систематизації. Першочерговим моментом, на нашу думку, є те, що подекуди за терміном «типологія» представляється загальна структурна систематизація того чи іншого мистецького явища. Натомість типологія є лише складовою частиною класифікаційної системи, що структурується згідно *цілого ряду класифікаційних одиниць* — категорій (чи сукупності одиниць): матеріал, техніка, функціонування. Звідси і суперечки щодо доцільності застосування у типології тих чи інших критеріїв систематизації. Адже характерною особливістю «типології» є те, що визначальним критерієм її є функція (і тут О. Никорак беззаперечно права), яка в силу своєї варіативності може представити поліфонію багатоступеневої системи певного мистецького явища, яке вже поєднало в собі дві інші категорії (форми мистецької творчості) — матеріал і техніку. Отже, перш ніж вибудовувати типологію такого об'єкта дослідження, слід визначити його місце у загальній морфологічній системі того

чи іншого *виду* мистецтва, де не можна оминути вже неодноразово згадуваних категорій — «матеріал», «техніка» і відповідних для них рівнів систематизації — *підвид* та *рід*. При розгляді лише типології певного явища розпочинати структурування системи необхідно з рівнів, що відповідають класифікаційній одиниці — «функції»: *типологічна група, типологічна підгрупа і т. д.*

Саме таке «змішування понять» можна знайти у вислові О. Никорак: «*Наступною сходинкою у типології (після виду і підвиду) є рід*, що ***об'єднує*** (виділення моє. — *Т. П.*) найзагальніші особливості та ознаки тканих виробів, а також їхні функціональні відмінності» (с. 176). Чи може типологія розпочинатись від «виду», який не відповідає критеріям лише функції? Натомість в другій частині речення автор наводить правильне тлумачення щодо об'єднання функціональних відмінностей, присутніх в «родових» характеристиках. Тобто в межах роду ткані вироби об'єднують і одягові, і інтер'єрні, і інші тканини. Їх розмежування передбачається на наступному (нижчому) щаблі системи, з якого починається типологія.

Звісно, що на цьому не можна ставити крапки щодо проблем наукової систематизації й типології творів (виробів) мистецтва. Разом з тим, лише зіставлення різних точок зору допоможуть пришвидшити вирішення цих питань.

1. *Базен Ж.* История истории искусств: От Вазари до наших дней / Ж. Базен. — М. : Прогресс-Культура, 1994.

Оксана КУЗЬМЕНКО

ГОЛОС ЧАСУ У СКРИПТАХ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО ДІАЛОГУ

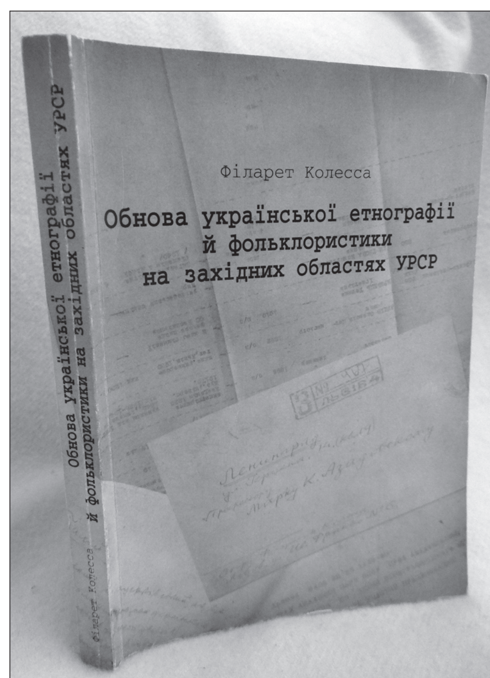
Колесса Ф.М. Обнова української етнографії й фольклористики на західних областях УРСР. Листування Ф. Колесси й М. Азадовського / упорядкування, підготовка тексту, передмова, коментарі, додатки, покажчик Ірини Коваль-Фучило. — К. : Логос, 2011. — 239 с.

Публікації архівних матеріалів з царини наукового життя інституції — це завжди своєрідне одкровення та відкриття несподіваних ракурсів діяльності знаних дослідницьких осередків, окремих відділів та їх членів. У великому обширі рукописів, що нерідко довгі роки чекають свого публічного виявлення, епістолярна спадщина займає особливе, можна сказати, провідне місце як безцінне джерело інформації про наукові інспірації певної доби. Зауважимо, що листування — це та ділянка, яка далеко не найкраще представлена на сторінках історії української фольклористики, оскільки багато безповоротно пропало у вирі трагічних подій першої половини XX століття. Немає сумніву в тому, що кожне оприлюднення листовного спілкування знакових постатей, які формували підвалини академічного народознавства, відкриває для сучасників не тільки обставини приватного життя і комунікативний обшир тієї чи іншої персоналії, а головно увиразнює приховані мотиви, причини та умови формування дослідницьких принципів, генеральних наукових ідей, які породжували шляхи розвитку новітньої української гуманітарної науки в XX ст. Такими надзвичайно цікавими і науково вартісними є публікації, скажімо, листувань Володимира Гнатюка [2, с. 293—308], Осипа Роздольського [8]. Поважне місце у цьому переліку займає фігура Філарета Колесси (1871—1947) — видатного українського фольклориста, і за справедливою оцінкою Климента Квітки, «найвизначнішого ученого-дослідника української народної музики».

Здавалось би, що в останнє десятиліття рукописна науково-дослідницька й епістолярна спадщина Ф. Колесси вже виповнена завдяки кільком ґрунтовним публікаціям низки його статей («Спроба періодизації української народної поезії» [7], «Огляд українсько-руської народної поезії» [6]), рецензій («Огляд праць проф., д-ра Зенона Кузелі з обсягу етнографії й етнології», «Катерина Грушевська. «Українські Народні Думи...») тощо. Відзначимо обширні публікації взаємного листування вченого з діячами історії української науки і культури: Михайлом Грушевським [4, с. 396—450], Катериною Грушевською [5, с. 521—541], Климентом Квіткою [3, с. 309—416]. У цьому руслі триває поважна кількадесятилітня праця професора Софії Грици, знаної дослідниці спадщини Ф. Колесси, яка достатньо добре ознайомлена з родинним архівом Колесс[1].

[1] Одна з останніх її публікацій, яка ще триває і, можливо, через те не внесена до переліку літератури І. Коваль-Фучило [1].

Проте, як виявилося, ще чимало невідомого із розпорошеного доробку ученого криється в інститутських архівах, а також в малодоступних зарубіжних бібліотечних фондах, які потребують спеціальних дозволів, зокрема Науково-дослідного відділу рукописів Російської державної бібліотеки при Російській державній бібліотеці у м. Москві (НИОР РГБ). Тому рецензована книга, яка стала результатом активного наукового інтересу, невсипущої пошукової енергії та інтуїції Ірини Коваль-Фучило, вважаємо, є потрібним цінним доповненням до загального портрету академіка Філарета Колесси та характеристики його науково-громадської, адміністративної праці на посаді завідувача відділу фольклору та етнографії Львівського філіалу Інститут мистецтвознавства, фольклору й етнографії АН УРСР у річницю 140-річчя з дня його народження.



Публікація відображає новаторський підхід авторки у ділянці едиції архівних матеріалів. Маємо на увазі особливості компонування збірника, у якому І. Коваль-Фучило намагалася вичерпно представити постать Ф. Колесси на тлі різножанрових документів одного десятиріччя (1939—1949 роки). Збірник скомпоновано із чотирьох виразних частин, де перший блок складають статті: аналітична розвідка «Філарет Колесса і його Відділ» і вперше опублікована праця Ф. Колесси «Обнова української етнографії та фольклористики на Західних областях УРСР» (с. 5—32), написана на замовлення і перекладена російською мовою.

У вступній статті авторка на основі листування, різнорідних архівних документів, зокрема Рукописного відділу Інституту народознавства НАН України (м. Львів), аналізує об'єктивні причини, які покликали до життя появу статті Ф. Колесси. Ця стаття, за задумом академіка, мала ознайомити наукову громадськість усього Радянського Союзу із планами видань та вже підготовленими працями львівських учених на полі етнографії та фольклористики. У цьому, як справедливо зауважила І. Коваль-Фучило, найбільша цінність статті, яка, вважаємо, стала маніфестом українознавчих досліджень М. Скорика, В. Пастущина, О. Роздольського, С. Людкевича, О. Фадейко та інших у час зростаючої суспільної кривди, якої зазнавали галицькі науковці після прилучення західноукраїнських земель до тоталітарної держави СРСР. Скажімо, згадка Ф. Колесси про історію становлення та труднощі Наукового Товариства імені Шевченка, його вагому роль в «культурному об'єднанні українського народу» (с. 33) у формуванні традицій львівської школи спонукала до того, що стаття неминуче опинилася в прокрустовому ложі радянської цензури, незважаючи на відчайдушні спроби автора відтворити панегіричну стилістику робіт того часу. Відтак на марґінесі залишилися цінні зауваження авторитетного ученого про духовну і матеріальну культуру українців Галичини, зокрема про роль індивідуального почину в народній поезії, про особливості фольклоротворчого процесу, опертого на засадах соціальних, культурно-політичних змін, які зазнавало традиційне селянське середовище творців та носіїв українського фольклору другої половини XX ст. Залишається актуальною і для нашого часу висловлена у статті думка Ф. Колесси про слабку поінформованість зарубіжних дослідників із надбаннями українських учених, що не дає змоги зробити достатньо вивірені наукові висновки у царині етнології та фольклористики.

Другу частину наукового видання складає листування 1940—1946 років. Це підбірка з 11 листів Філарета Колесси до Марка Азадовського (1888—1954), російського фольклориста, знаного автора двотомної «Історії російської фольклористики» (Москва,

1958, 1963); 14 листів М. Азадовського до Ф. Колесси, які авторка упорядкувала за згодою і за допомогою онуки вченого — Роксолани Залеської, та один лист сина Філарета Колесси, Миколи, до дружини М. Азадовського — Лідії Азадовської у справі копій листів М. Азадовського до Ф. Колесси.

Вражає доброзичливість тону листовного діалогу науковців, їхня обопільна інтелігентність у ставленні один до одного, що підкріплюється розумінням, а таким чином повагою до рідної мови співбесідника без претензій на її переклад. Уважність до наукового доробку колеги давала змогу робити їм дуже влучні характеристики, як, скажімо, М. Азадовський про Ф. Колессу в одному із листів зазначив: «Все, що Ви пишете дуже витончено й змістовно» (с. 91)[2]. Гідне наслідування й їхнє відчутне бажання взаємодопомоги з пошуком літератури та щира готовність поділитися науковою інформацією. Разом з тим, із поданих листів постає велика особистісна драма Ф. Колесси, який, будучи винятково працелюбною людиною, в останні роки відчував перевантаженість адміністративними обов'язками, виснаженість хворобою та невідрадними житейськими обставинами воєнних років. Кожен день, коли не було можливості працювати над улюбленими темами, учений вважав «страченими для життя» (с. 67).

Третій блок книги доповнюють розлогі «Коментарі» до статті Ф. Колесси та «Додатки», які склали майже дві третіх усього видання і свідчать про значну пошуково-систематизаційну роботу, яку здійснила авторка. Так в останню частину вона помістила кілька маловідомих архівних документів: звіт-огляд роботи Львівського відділу Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН СРСР у 1947 р. Михайла Скорика, його ж стаття-передмова до фольклорних записів «Українські народні думи і пісні» акад. Д.І. Яворницького, що опублікована вперше; таблиця-бланк «Архів праць 1947—1948 рр.», в якій відображений склад наукових авторів, перелік праць, час передачі виконаних робіт до архіву, а також «Список найновіших фольклорних матеріалів із польової експедиції і від кореспондентів, Від. Інст. укр. фольклору АН УРСР у Львові від 1940 р.» (загально 11 одиниць паспортизованого опису прозового і пісенного фольклорного матеріалу з теренів Косівщини, Дрогобиччини).

Четверта частина містить перелік використаної літератури і джерел, іменний покажчик, перелік умовних скорочень. Вони є важливим інструментарієм, що суттєво полегшує дослідницьку роботу кожному, хто візьме до рук цю книгу, яка, як зауважила її автор, є «першою спробою наукового осмислення доробку працівників Львівського відділу фольклору та етнографії Інституту фольклору АН УРСР (після Другої світової війни — Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії, сьогодні — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України), який діяв від кінця 1939-го — до 1949 р...».

Відзначимо, що І. Коваль-Фучило фахово і сумлінно поставилася до підготовки текстологічних коментарів. Вона надзвичайно ретельно висвітлила усі ремарки, поправки, підкреслення, зроблені в документах і листах. Важливо, що упорядниця зафіксувала різночасові зміни, докладно прокоментувавши їх у посторінкових виносках, на жаль, поданих надто дрібним шрифтом. Заслуговує схвалення невелика пояснююча записка «Від упорядника», в якій І. Коваль-Фучило не забула згадати з подякою усіх, хто «словом, ділом і добрим помислом» допоміг їй у підготовці цього збірника, який, звичайно, за кращого фінансування, міг би містити і необхідні в такого жанру виданнях фотокопії автографів.

Переконана, що книга Ірини Коваль-Фучило стане поштовхом до продовження роботи у напрямку підготовки та майбутнього перевидання повного корпусу документів, які належать перу Філарета Колесси, корифея української етномузикології та фольклористики. Рецензоване видання — це чинний спогад про тих, хто був світочем і чорноробом наукової праці на ниві українського народознавства в період нелегких 1940-х років, гідна данина світлої пам'яті академіка Філарета Колесси у рік його ювілею, а також львівських учених, призабуті імена яких залишені в скриптах історії української фольклористики другої третини XX ст.

[2] Переклад наш. В оригіналі: «Все, что Вы пишете очень изящно и содержательно».

1. *Гриця С.* Листи Миколи Колесси з приводу видання спадщини його батька — Філарета Колесси / С. Гриця // Народна творчість та етнологія. — 2011. — № 1. — С. 118—125 ; № 4. — С. 52—62.

2. *Дем'ян Г.* Листи Володимира Гнатюка до Михайла Зубрицького / Г. Дем'ян // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Т. CCXXIII: Праці секції етнографії та фольклористики. — Львів, 1992.
3. *Залєська Р.* Листування Климента Квітки і Філарета Колесси / Р. Залєська, А. Іваницький // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Т. CCXXIII: Праці секції етнографії та фольклористики. — Львів, 1992.
4. *Колесса К.* Взаємне листування Філарета Колесси та Михайла Грушевського / К. Колесса // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Т. CCXXX: Праці секції етнографії та фольклористики. — Львів, 1995.
5. *Колесса К.* Листування Філарета Колесси і Катерини Грушевської / К. Колесса // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Т. CCXLII: Праці секції етнографії та фольклористики. — Львів, 2001.
6. *Колесса Ф.* Огляд українсько-руської народної поезії / Ф. Колесса // Вісник Львівського національного університету: Серія філологічна. — Львів, 2009. — Вип. 47. — С. 165—272.
7. Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX—XX століття : зб. наук. пр. та матеріалів. — Львів, 2005. — С. 354—407. — (Серія «Українська філологія». — Вип. 5).
8. *Сокіл Г.* Із неопублікованого листування Осипа Роздольського / Г. Сокіл // Народознавчі зошити. — 1995. — № 4 ; № 5.

Марія ГЕЛИТОВИЧ

ФЕНОМЕН ІВАНА ТРУША. НОВІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ

Оксана Біла. Сонячні акорди в палітрі Івана Труша. Твори зі збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. — Сопот, 2011.

Творчість Івана Труша є тим феноменом, що викликáв зацікавлення і високу оцінку вже його сучасників та не перестає приваблювати шанувальників мистецтва наступних поколінь. Його персональні виставки вже більше століття збирають великі аудиторії глядачів, не залишаючи байдужими не лише знавців і дослідників, а й широкий загал. Увага до творчої спадщини Труша зросла за останнє десятиліття, про що свідчать численні виставки, публікації та видання, присвячені творчості цього видатного художника.

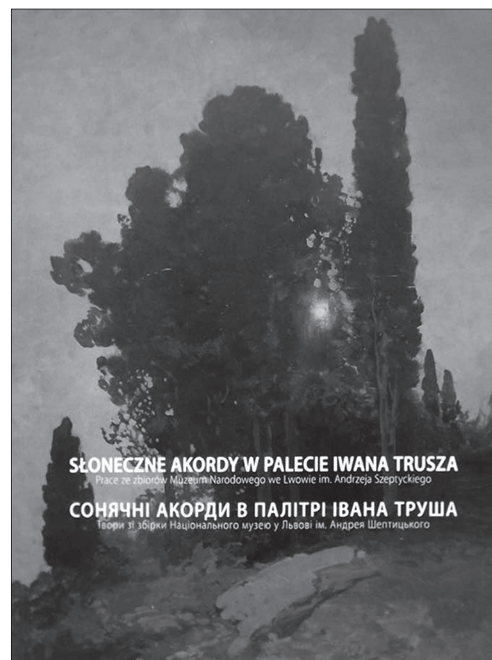
Як відомо, найбільшою збіркою творів митця володіє Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Крім постійної експозиції в Художньо-меморіальному музеї Івана Труша[1], Національний музей періодично влаштовує ретроспективні виставки майстра. Непересічною культурно-мистецькою подією стала міжнародна виставка Труша, що експонувалася в Польщі у м. Сопоті у червні-вересні 2011 р. в залах Державної галереї мистецтв з ініціативи директора галереї Збігнева Буського та директора Національного музею у Львові Ігоря Кожана. Куратор виставки Оксана Біла є одночасно упорядником каталогу та автором вступної статті до нього. Це нове двомовне польсько-українське видання стало черговим напрацюванням у дослідженні та популяризації мистецької спадщини одного з найвідоміших західноукраїнських майстрів кінця XIX — першої половини XX ст. Каталог має формат альбому, а його обширна вступна стаття та ґрунтовні супровідні коментарі до творів виходять далеко за рамки традиційного короткого огляду репродукованих творів. Зауважимо, для О. Білої творчість Труша є предметом наукових зацікавлень, а тому багато з викладеної у цьому виданні інформації є результатом наукових пошуків дослідниці.

Каталог виставки представляє 180 пам'яток музейної збірки, яка загалом налічує більше трьох сотень живописних робіт, що хронологічно охоплюють увесь творчий шлях художника — від 1890-х до 1941 р. та репрезентують найосновніші етапи його праці. За хронологічним принципом будувалася й експозиція виставки та укладався каталог — починаючи від одного із ранніх творів художника періоду його навчання в Краківській Академії — («Студія лісу в Бродах», 1893 р.) та закінчуючи останнім

[1] Художньо-меморіальний музей Івана Труша у Львові є філіалом Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького.

незавершеним полотном («Кримський берег», 1941 р.). Крім пейзажного живопису, значне місце на виставці було відведено портрету та побутово-жанровим композиціям.

Зі сторінок вступної статті розкривається роль І. Труша, не лише як художника, а й як активного громадського й культурного діяча, що немало спричинився до розвитку національної культури і мистецтва. Акцентується на основних напрямах його діяльності — налагодженні виставкового життя, створенні професійної освіти і фахової мистецької критики. Показана роль Труша як одного з ініціаторів створення у 1898 р. Товариства для розвою руської штуки — першого в Галичині мистецького угрупування українських художників та організованого цим товариством у тому ж році Першої руської виставки штуки, на якій дебютував художник. З контексту аналізу життя і творчості Труша послідовно й виразно вимальовується жива картина культурно-мистецького життя Львова початку XX ст., що в той час пожвавилося завдяки появі цілої плеяди таких видатних постатей як І. Франко, В. Стефаник, В. Нагірний, Ю. Панькевич, О. Новаківський, С. Крушельницька, С. Людкевич тощо. Біографічні факти аналізуються у плані їх впливу на формування мистецьких засад митця. Послідовно простежуючи творчу біографію Труша, автор дотримується прийнятої в літературі періодизації його творчості, що ділиться на три етапи. Кожен з періодів розглядається на прикладах творів з колекції Національного музею. Оскільки найбільш плідним вважається перший період творчості художника, що тривав упродовж двох десятиліть — з початку 1890-х рр. до 1912 р., йому, відповідно, відведено більше уваги. Доволі розлого йдеться про час навчання в Краківській Академії мистецтв, про вплив викладачів — видатних художників Леона Вичулковського та Яна Станіславського, на формування творчої особистості Труша. Безперечно, стаття значною мірою базується на спостереженнях багатьох попередніх дослідників мистецької спадщини митця. Синтезуючи їх напрацювання, О. Біла не відмовляється від влучних цитат, зокрема, висловлених у критичних оглядах сучасниками І. Труша — М. Мочульським, С. Гординським, І. Франком. Майстерно вплетені в канву розповіді, крім інформативного змісту, вони надають особливої привабливості розповіді, оскільки збережена специфічна мова оригіналу. Цитуються



фрагменти біографічних спогадів й самого Труша, що допомагає цілісніше уявити його як особистість.

Логічно, основна увага відведена мистецтвознавчому аналізу творчості художника. Визначивши, що «живопис І. Труша послідовно еволюціонував від академічних форм до реалізму, а далі — до пошуків в імпресіоністичній манері та остаточного утвердження неоромантичної поетики образів», дослідниця послідовно розкриває цей шлях митця на прикладах конкретних творів. Попри виразне домінування у спадщині митця картин пейзажного жанру, не меншу увагу привертають його численні портрети. Розповідь про них нерідко пов'язана біографічними фактами портретованих; їх доповнюють коментарі до усіх репродукованих портретів в каталожній частині. Звісно, увага акцентується на знакових, програмних творах І. Труша. Автор розповідає про маловідомі, цікаві подробиці їх створення, що робить текст легким для сприйняття, привабливішим для широкого загалу. Такою, зокрема, є історія, що спонукала створити один із портретів дружини художника — Аріадни Драгоманової 1905 р. (кат. 30). Ці історії допомагають краще уявити «портрет» митця, свідчать про теплі родинні стосунки... Простежуючи епізоди особистого життя Труша, про які довідуємося з різних фактів біографії художника, в тому числі з його епістолярної спадщини, можемо також «заглянути» в життя не лише львівського культурно-мистецького середовища, а й мистецького життя Києва, з яким Труш був

тісно пов'язаний. Саме йому належала ініціатива відкриття у Львові в 1905 р. першої Всеукраїнської виставки, на яку з Наддніпрянщини і Галичини було запрошено 24 художники. Показана роль Труша як співзасновника у тому ж році першого українського мистецтвознавчого журналу «Артистичний вісник», де художник виступив як митецький критик.

Не меншу увагу відведено у статті другому періоду творчості І. Труша, що тривав з 1913 до 1926 р. Щоправда, не зовсім чітко аргументуються пропоновані хронологічні межі цього періоду. Очевидно, йдеться про зміни художнього вислову митця та його жанрово-тематичному спрямуванні. Тут розглядається еволюція творчості Труша, що, як простежує автор, полягає «не лише в зміні живописних прийомів, а й у поглибленому поетично-філософському сприйнятті» (с. 20). У тому часі в художника з'являються перші спроби в жанрі сюжетно-побутових композицій, зокрема, присвячених життю гуцулів. Своєрідним підсумком цієї тематики є монументальне полотно «Трембітарі». Важливими є зауваження про відсутність соціальних проблем у творах Труша, на противагу творам його сучасників — О. Новаківського і О. Кульчицької. Митця більше приваблює узагальнений, метафоричний образ рідної природи і людини. Подібно це стосується і його численних полотен, привезених з подорожей Кримом, Італією, Єгиптом… Аналізові картин, створених під враженням краєвидів цих сонячних країн, теж відведено чимало уваги.

Розглядаючи третій період творчості Труша, що розпочався з 1927 р., дослідниця розкриває його як художника-неоромантика, схильного до «алегоричної персоніфікації мотивів галицьких краєвидів» (с. 22), що виразилися у тематичних циклах «З життя пнів», «Про самоту», «В обіймах снігу» та ін. Проникнуті настроєм смутку, одинокості, відчуження, ці серії відображають душевні переживання самого митця. Автор тут наголошує на одній унікальній роботі художника — пейзажі «Хмари», наділеній особливою експресією та виразною семантикою, аналогів якого у творчості митця немає. Як слушно відмітила О. Біла, у цій роботі проявляються естетичні засади модерну, властиві й деяким іншим пейзажам цього періоду.

Стаття завершується коротким висновком, що підсумовує роль і значення І. Труша в історії українського мистецтва як «мислителя, художника, філософа, співця ліричного образу України» (с. 24). Окрім підсумку творчості митця, подається огляд колекції творів Труша у збірці Національного музею, формування якої започаткував його засновник Андрей Шептицький та продовжив перший директор Іларіон Свєнціцький. Простежується історія дальших надходжень творів Труша до музею. Не оминаються й сумні події нищення мистецьких надбань музею 1952 р. з міркувань радянських ідеологів як «політично шкідливого матеріалу», куди було віднесено й декілька картин художника. Подається історія систематизації та вивчення цього фонду, огляд найважливіших позицій літератури про митця, а також коментарі до пропонованого каталогу.

Доповнює альбом календар життя і творчості І. Труша, в якому детально простежена біографія митця; його супроводить ряд світлин з різних років, що передають образ художника та його близьких.

Підготовка виставки була тривалою і копіткою. Вона включала ряд комплексних досліджень, проведених в науково-дослідному реставраційному центрі Національного музею. В результаті вдалося здійснити уточнення атрибуції і датування ряду творів. Значна їх частина репродукується у цьому виданні вперше.

Альбом приваблює своїм художнім оформленням — вдало знайденим вибраним форматом, якістю друку, макетуванням, розміром шрифту, двоколонковим розміщенням тексту паралельно польською і українською мовами, поданого чорним і блакитним кольором, врешті, вибраною репродукцією на обкладинці та його поетичною назвою…

Можна лише шкодувати, що видання не позбавлене багатьох технічних огріхів, особливо коли вони присутні в заголовку каталогу, як і в нумерації ілюстрацій, що в багатьох випадках подані не по порядку, трапляються дві ілюстрації під одним номером (наприклад, № 40), натомість, один номер цілком відсутній.

Видання цінне передусім тим, що воно адресоване до широкого кола читачів й зацікавить як тих, хто вивчає й досліджує історію української культури, так і мало обізнаних з творчістю Івана Труша й мистецтва того періоду загалом. Вважаємо, що Альбом є черговим суттєвим напрацюванням у висвітленні життя і діяльності одного з найвидатніших митців першої половини XX ст., яке все ще чекає свого ґрунтовного монографічного опрацювання.

Оксана КУЗЬМЕНКО

«Я У ЛЬВОВІ РОДИЛАСЯ І У ЛЬВОВІ РОСЛА…». ПЕРШЕ МОНОГРАФІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МІСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

Харчишин О. Український фольклор в етнокультурі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2011. — 367 с.

Аналізуючи процеси, які відбуваються сьогодні у теоретичній та прикладній фольклористиці, зазначимо, що українські та зарубіжні дослідники перебувають на дорозі до нового осмислення явищ, іменованих фольклором. Уснословесна творчість кожного етносу сприймається як соціально важливий елемент вже не тільки історії, але як діючий духовний простір сучасної людини. У комунікативному полі дослідників поступово відбувається своєрідне навернення до адекватного сприйняття фольклору в руслі його поліжанрової, поліфунціональної природи й трансформаційних змін, характерних для різних типів суспільства [2, с. 22]. Тому дуже відрадно, що українська фольклористика нарешті підійшла до конкретного вивчення змісту і характеру художнього мислення носіїв усної словесності зі сфери так званої «нової фольклорної традиції»[1], коріння яких сягають чи проросли в міському середовищі. Ще тридцять років тому відома українська учена-фольклорист Софія Грица вперше порушила питання про функціональний метод багаторівневого аналізу народної творчості [1, с. 45—53]. Вона виокремила міське середовище в окремий тип, що творить свої сучасні форми. Невдовзі згадану проблему на міжнародному рівні артикулював професор Роман Кирчів, йому ж належать головні методологічні орієнтири і шляхи розробки цієї теми на матеріалі українського фольклору [3, s. 95—106].

В останні роки фольклористи одностайні щодо глобалізаційних змін, які відобразилися на суспільстві і відповідно діткнулися його традиційної культури. Значна динаміка зростання міського населення в Україні вимагає відтворення об'єктивної картини прагматики українського фольклору на сучасному етапі, що неможливо без урахування урбаністичної культури як складової загальнонародної культури. Отож дослідження явища ***«міський фольклор»*** покликане з'ясувати проблему традиції і новаторства під іншим методологічним кутом зору, простеживши усі етапи його розвитку, становлення, інтеграції та функції.

У цьому контексті монографія наукового працівника Інституту народознавства НАН України, кандидата філологічних наук, досвідченого фольклориста-практика Ольги Харчишин, без сумніву, давно очікувана. Актуальність і значимість цієї праці

[1] Такий термін застосовує до фольклору урбанізованого середовища Сергій Неклюдов.

підкріплена потребою цілісного представлення українського міського фольклору в етнокультурній парадигмі початку XXI ст. Зауважимо, що завдяки понад десятирічній науковій розробці цієї непростої, новаторської теми та постійним суттєвим поповненням та розширенням джерельної бази, яка, зауважимо, ґрунтується головно на власних записах фольклору, зрозумілим і виправданим є визначений об'єкт дослідження, що обмежений пісенними жанрами.

Структура роботи струнка. Кожен підрозділ детально прописаний, у чому видно бажання авторки охопити увесь спектр проблематики теми, яка межує на пограниччі наукових дискурсів фольклористики, антропології, культурології та соціології. Глибина цієї теми анонсована вже у змісті, що докладно відображає композицію монографії, яку склали вступ, основна частина (із трьох розділів), висновки. Одразу відзначимо, що книга збагачена об'ємними додатками, які є важливою і необхідною складовою сучасного науково-інформаційного апарату поважного видання. У них подані не тільки традиційні частини, такі як «*Список використаних джерел і літератури* (364 позиції), «*Іменний покажчик*», але також «*Пісенний додаток*» з понад 40 текстами, включаючи фольклоризовані варіанти, нотні розшифровки, докладні коментарі щодо виконавської традиції. Корисними є підрозділи «*Покажчик виконавців*» та «*Словник*», у якому відображено барвисту лексику львівської говірки, що є вдячним матеріалом для інформаційного наповнення кадастру словника говорів української мови. Упорядкований додаток свідчить також про те, що автор підготувала повноцінний збірник пісенного фольклору міста, який варто було б опублікувати окремою книгою, оскільки, як обумовила дослідниця, вона увела тільки «деякі найбільш характерні для львівського середовища зразки пісенної творчості» (с. 304), що коротко чи не були зовсім цитовані в монографії.

Розглянемо докладніше зміст роботи. У «*Вступі*» до своєї праці О. Харчишин здійснила ретельний відбір історичного матеріалу, на основі якого з'ясувала необхідні складові до обґрунтування теми, проаналізувала засадничі ідеї слов'янській фольклористики у ділянці вивчення урбаністичної культури, продемонструвавши фахову обізнаність з новітніми методиками досліджень міського фольклору. Авторка всесторонньо розглянула праці визначних

українських дослідників (М. Драгоманова, І. Франка, О. Маркевича, О. Дея), опрацювала малодоступну літературу польських львовознавців (Я. Гебела, З. Кужова, П. Ковальскі та ін.), а також студії провідних російських учених-урбаністів (Т. Анциферова, Н. Синдаловського, С. Неклюдова, О. Каргіна, Т. Щепанської). Автор розкриває джерела, що живлять українськість міста та наголошує на проблемності головного питання — «специфіки фольклористичного вивчення українського міста» (с. 13). Слушним вважаємо її критичне, обґрунтоване подальшими науковими висновками ставлення до теорії «багатокультурності» українських міст, що інспіроване сучасними піартехнологами (с. 18—20). У відповідь їхнім декларативним тезам дослідниця уважно і послідовно висвітлює причини і характер сильного українського струменя Львова, який вже на першу половину XX ст. мав сформовані народнопісенні традиції. Докладно зупиняється на шляхах творення міської ментальності, зокрема через входження селянства у міське середовище. Варто саме тут було б дати коротку статистичну довідку про склад і тип населення, яка посилила б аргументацію тверджень необхідним кількісним фактажем. Загалом відзначимо, що у вступі авторці вдалося рельєфно змалювати узагальнений портрет та знакові риси культурного образу українського міста,

виділивши, серед іншого, мовну ідентифікацію, якою є львівська говірка.

В історіографічній частині вступу О. Харчишин у сконденсованій формі зробила критичний огляд численних народознавчих, історико-краєзнавчих праць (Д. Зубрицького, М. Голубця, В. Щурата, І. Брика, І. Крип'якевича, Я. Рудницького, В. Сімовича, О. Тарнавського, С. Шаха, О. Надраги, Є. Наконечного, Л. Крушельницької, І. Лемка та ін.), присвячених Львову. Не оминула увагою дослідниця і публікації мемуарних, художніх творів (І. Франка, І. Керницького, Ю. Винничука), нечисленних фольклористичних студій (М. Долгова, В. Сокола, Н. Пастух та ін.), які стосуються тематики.

О. Харчишин чітко визначила не тільки об'єкт, предмет, але й мету роботи — «*дослідити український пісенний фольклор Львова у XX ст. у системі наявних його складових традиційно-сільської та міської — з точки зору збереженості, змістово-художніх та функціональних особливостей*» (с. 41). У підсумку вступної частини О. Харчишин робить теоретичні настанови, що мають концептуальний характер щодо подальшої методики досліджень, зокрема пропонує розглядати народнопісенну культуру Львова крізь призму міжкультурного пограниччя (*етнічного*, зокрема польсько-українського), *соціального*, *мистецького*) та ментальних особливостей.

Важливим у структурі монографії є перший розділ «Українське національно-культурне середовище Львова у XX столітті» (с. 43—128), у якому О. Харчишин висвітлила чинники і прояви національної консолідації українців Львова у перші два десятиліття XX ст., які зумовили створення українського культурного середовища. Автор зосередила свою увагу передусім на процесі формування класу українського міщанства, дала оцінку його локальним міським осередкам, громадським організаціям, які, на її думку, «*...імпульсували в найширші народні маси ідеї українського просвітництва та державотворення, об'єднання всіх українських сил у громади, товариства, професійні спілки*» (с. 49). Вельми слушно авторка наголошує на провідній ролі у цьому поступі культурно-освітніх товариств («Просвіта», «Наукове товариство ім. Шевченка», «Руське товариство педагогічне» та ін.), на позитивній діяльності українського духовенства, серед яких імена священиків-подвижників о. Харина на Знесінні, о. Яценка на Клепарові, о. Гірняка в м. Винники та ін., митрополита Андрея Шептицького (с. 51—52), а також на потужний вплив фінансово-кредитних товариств, кооперативного руху, Українського таємного університету.

У підрозділі 1.2. «*Традиційні народні святкування у Львові до 1939 року*» авторка розглядає календарні, родинні та суспільно-патріотичні обряди, притаманні місту. Вона фахово аналізує зимову звичаєвість з позиції складного поєднання старого і нового пісенного репертуару, давніх традицій і новаторства (пише про новітні церковні та інонаціональні впливи (с. 59)), міжнаціональні запозичення (наприклад, обряд задіяності живого коня у різдвяних обходах (с. 64—65)). Дослідниця доходить висновків про вироблення суто міських особливостей у звичаї колядування: наявність яскравих карнавальних елементів, перевага у репертуарі колядників церковних творів, адаптованих у народному середовищі.

Відзначимо, що О. Харчишин намагається збагнути явище етнокультурного симбіозу не голослівно, а опираючись на конкретний польовий матеріал, зокрема описи модерних святкових «імпрез» в читальні (с. 65), обряду «Маланки з катеньйонами» (с. 66), Йорданського Водосвяття (с. 67), водіння гаївок на Великдень. Щодо останніх цінним є те, що гаївки у XIX ст. «мали певне соціальне окреслення», як забави «наскрізь людові», а саме — українських «низів» (с. 70), тоді як вже на XX ст. гаївки увійшли до широких кіл української молоді з різних верств населення.

Фактологічно місткою є частина підрозділу, у якій описується весілля, яке, як стверджує авторка, у родинній обрядовості українців Львова займає центральне місце (с. 73). Вона докладно зупиняється на структурно-семантичному аналізі міського весілля. Виділивши типові обрядові елементи дійств («пошта», «одягання чіпця», «подушковий танець», «танець з віником» та ін.) давнього весілля кінця XIX ст., і весіль з першої третини та другої половини XX ст., О. Харчишин вдалося відслідкувати та пояснити значимі трансформаційні зміни, що відобразилося на фольклорній свідомості носіїв, колишніх мешканців сіл, які інтегрувалися у культурну систему поліетнічного міста.

Чимало нового і справді оригінального львівського матеріалу розглядає дослідниця, аналізуючи пісенні жанри, що були включені у традицію дозвілля львів'ян-українців до 1939 р. у підрозділі 1.3 «*Засоби утвердження української ідентичності в розважальних формах міської культури*» (с. 78—94). Призбирані польові записи та їх аналіз переконують, що своєрідний львівський фольклор активно побутував у середовищі творчої інтелігенції, студентства, медиків тощо. Авторка проникає у генезис цих явищ. Вона слушно відзначає, що нетрадиційні форми дозвілля (бали, кабаре, ревії, прогульки, фестини), закорінені ще від часів Австро-Угорської імперії, засвідчили діючий процес розчинення окремих субкультурних елементів, львівської «вулиці» міжвоєнного часу (звичаїв т. зв. «львівського батярства», богемного товариства) та вплив їх на українську традицію. Тому цілком вмотивованим вважаємо підрозділ про український компонент у субкультурах львівської вулиці до 1939 р. (1.4.).

Слушним вважаємо виділення підрозділу 1.5., в якому О. Харчишин аналізує привнесення і найбільші втрати, які зазнало етнокультурне життя українців-львів'ян після 1939 р. Дослідниця намагалася донести до читача думку про те, що зміни у культурному житті Львова в умовах радянського режиму були системними. Адже під впливом нової влади відбулася трансформація усієї культурної парадигми, яка існувала до цього. Зміна закріпилася у своєрідному свідомісному континуумі львів'ян як символічний поділ часу на «до» і «після». Автор дуже ретельно прослідкувала поетапні зміни, які відбувалися протягом десятирічних періодів. Так, вона зауважила, що «кінець 1940—1950-ті рр. львів'яни називають «страшним часом», «періодом тотального страху», коли застосовувалися штучні методи прищеплення народу т. зв. масових пролетарських пісень, які в усній словесності львів'ян не прижилися (с. 110). «*Натомість, — як пише далі О. Харчишин — незгасної популярності набули нові авторські пісні, побудовані на національних традиціях фольклору та літературної класики: «Гуцулка Ксеня» (сл. і муз. Я. Барнича), «Два кольори» (сл. Д. Павличка, муз. О. Білаша), «Виростеш ти, сину» (сл. В. Симоненка, муз. А. Пашкевича, П. Майбороди»)*» (с. 110) та ін. Логічно вмотивованим є акцент цього підрозділу на явищі фольклоризму, що став підґрунтям самодіяльної творчості та естрадно-музичної культури міщан 1960—1970-х рр., енергетично наснаженої творчості композитора-пісняра Володимира Івасюка. Структурно і змістово логічним є подальша частина, у якій аналіз стосується стану міської традиції, її трансформаційних виявів, яких вона зазнала внаслідок потужної хвилі національно-патріотичного відродження української державності в 1990-х рр. Авторка цілком слушно добачає у змінах тяглість більш давніх форм народної творчості, що відтворювалися та приживлювалися у новій суспільно-політичній формації. Зокрема авторка дає позитивну оцінку діяльності джаз-капели «Не журись», музичного гурту «Львівське ретро» чи новоствореним студентським осередкам, як, скажімо, «Товариство Лева».

Підсумовуючи розділ, автор чітко виділяє важливі етнооб'єднуючі чинники українського етнокультурного середовища того періоду: постійний контакт міщан із сільським оточенням, спадкоємна провідна роль духовної та світської інтелігенції (митців, ентузіастів-аматорів), студентства.

У другому розділі монографії О. Харчишин здійснила критично-вивірений, ґрунтовний текстологічний аналіз традиційних пісень: обрядових і необрядових (с. 129—192). Вона атрибутувала жанри, виділила головні тематичні групи, пісенні мотиви. У цьому розділі авторка зупиняється на особливостях поетики та мелодики сільських пісень, які у XX ст. увійшли в репертуар міських людей, а під впливом урбаністичних чинників зазнали новочасних фольклоротворчих змін. Тут у полі зору О. Харчишин стали характерні риси жартівливих та пародійних колядок, а також колядок із суспільно-політичним змістом (с. 139), вертепна драма, гаївки (с. 141), весільнообрядові пісні (с. 143—144), похоронні, родинно-побутові, соціально-побутові, жартівливо-пародійні, стрілецькі ліричні пісні. Останні з переліку, як справедливо помітила авторка, переважають серед інших груп пісенності національно-визвольної тематики. Повстанські та тюремні пісні увійшли у репертуар Львова вже у повоєнний період, бо у час німецької окупації, за оцінкою автора, були поширені здебільшого антиокупаційні пісні сатиричного змісту «із доволі завуальованою національною прив'язкою, конформістським підтекстом, часто жартівливо-іронічною формою», в яких виразно проявилися польські впливи (с. 165). Автор залишаєть-

ся такою ж критично-об'єктивною в оцінках і коли пише про ліричні повстанські пісні. Скажімо, про одну з найбільш популярних пісень «Там під Львівським замком», у якій є топонімічна прив'язка до міста та його історії, О. Харчишин пише: «*Особливого значення для львів'ян за радянської влади та в час виборювання і здобуття Української незалежності мала пісня «Там під Львівським замком». Вона стала символом солідарності львів'ян з національно-визвольною боротьбою УПА, відобразила органічну потребу духовної присутності героя-партизана в самому серці Львова — на його Високому замку*» (с. 166). Загалом вважаємо, що сильною стороною цієї частини монографії є достатньо вдалий підхід до проблеми шляхів і способів вияву типів фольклоризму. На конкретних прикладах розмаїтих текстів вона дає самостійну оцінку того, що у фольклористиці трактується як інновації та репродукування традиційного в іншому соціокультурному контексті.

Змістом третього розділу «*Міські пісні: інші якісні виміри у фольклорі*» (с. 195—270) є наукова спроба О. Харчишин продовжити розгляд поставленої теоретичної проблеми, але вже під кутом зору з'ясування особливостей взаємозв'язку таких ключових категорій як «фольклорність» та «фольклоризація». Тут дослідниця найбільше місця відводить аналізу пісенних форм та жанрів, що є характерні саме для львівського репертуару. Вона обумовлює, що українські міські пісні, до яких, як справедливо зазначає, «досі в науці не подолано скепсис щодо художніх та інших вартостей» (с. 195), є незаперечною даністю модерної традиції. Їх творення відображає активне творче життя української громади Львова.

У першому підрозділі, в якому йдеться про пісні львівських салонів, танцювальних і сценічних майданчиків першої половини XX ст., О. Харчишин глибоко проникає у генезис багатьох явищ самодіяльної, авторської культури, які зазнали фольклоризації. Дослідниця визначає передумови виникнення, шляхи поширення та особливості поетики пісень т. зв. «легкого жанру». До них вона зараховує львівський україномовний *романс* і *шлягер* (с. 199—201). У комплексі жартівливих шлягерів авторка виділяє також і *рекламні ревії* (с. 214—215), які, на нашу думку, мають виразні ознаки міжжанрового перетікання малих традиційних форм: від прози (прислів'я), до пісні (коломийка).

Заслуговують уваги оцінки О. Харчишин щодо умов функціонування пісенних творів, які побутують у місті. Маємо на увазі короткі, але влучні коментарі авторки до пісень із репертуару одного з головних її інформаторів — столітнього львів'янина Теодора Фурти. У цієї творчої особистості О. Харчишин упродовж десяти років (у кілька етапів і сеансів запису) відібрала цінний матеріал, який ліг в основу спеціального наукового збірника («Пісні з голосу столітнього львів'янина Теодора Фурти» (Львів, 2010)). Маючи можливість спостерігати виконання того чи іншого твору кілька разів безпосередньо у різних комунікативних ситуаціях, фольклористка домагається максимуму в декодуванні поетики текстів та їх прагматики.

У такому ж методологічному ключі зроблено аналіз українських пісень студентсько-школярського середовища, про які йдеться у третьому розділі. Оскільки О. Харчишин і раніше спеціально займалася вивченням природи студентського фольклору, у даній монографії вона намагається віднайти його львівську специфіку. Її вона бачить у синтезі пісенних традицій салонів та вулиці, основою яких була сміхова культура. Авторка доходить цікавого висновку, що студентсько-школярські пісні відзначаються розмаїттям форм художнього зображення, у яких експеримент, модерні пошуки піснярів-професіоналів переплелися з давніми фольклорними зразками. Пісні студентсько-школярського, батярсько-вуличного середовища, вважає О. Харчишин, «*є невід'ємним компонентом культурного імперативу Львова, результатом продовження давніх демократичних традицій львівської вулиці з її мовним та соціальним плюралізмом*» (с. 251). У цьому твердженні пульсує думка про проблемність сучасних наукових класифікацій у фольклорі, що неминуче стикаються не тільки із поняттями «фольклор» і «постфольклор», «фольклор середовища», але з полісемією поняття «субкультура». Тому, очевидно, автор наважилася написати і включити підрозділ 3.4, який стосується співаної національно-патріотичної поезії кінця 1980—1990-х років. Потрібність його, без сумніву, продиктована потребою осмислити факт утвердження в традиції сучасної міської культури української домінанти, додамо, що не тільки Льво-

ва, але й інших міст Західної України. Цю думку автор розгорнула ще у підрозділі 2.2.3, де текстологічний аналіз показав, що концепт «Україна» є одним з головних у системі символічних образів урбаністичної творчості львів'ян.

У висновках до монографії О. Харчишин продемонструвала уміння бути лаконічно інформативною, чіткою і послідовною у викладенні генеральної лінії об'єктивного бачення місця і ролі українського фольклору. Це все свідчить про цілковите заглиблення авторки у проблематику фольклору міста і розуміння специфіки об'єкту дослідження. Вона робить узагальнення, які з'ясовують суть естетики новочасного українського пісенного фольклору Львова, його рис і перспектив, зокрема пише, що він «*має по-своєму збалансовану природу традиційних та модерних якостей, які проявляються заразом у національній основі, європейському контексті та локальній неповторності*» (с. 275).

Хочемо наприкінці відзначити, що робота достатньо зріла, вона відображає високий науковий рівень її автора, написана з любов'ю та проникливістю. Таке враження посилюється художнім оформленням книги. У ній використано багато ілюстрацій, які доповнюють зміст тексту відповідним відеорядом (майже посторінковим). Серед них бачимо і фотографії від самої авторки, і низку рідкісних світлин з архівних та приватних збірок львів'ян, і репродукції картин, шаржів, карикатур відомих художників М. Бутовича, М. Яціва, Е. Козака, О. Дуфанця, П. Холодного, Б. Сороки та ін.

Безумовно, цінність праці не тільки у багатій інформативності, у пізнавальності апробованого нового матеріалу, але і в її дискутивності. Помітно одразу, що монографія Ольги Харчишин ґрунтується на самостійній пошуковій роботі та різносторонніх польових записах авторки, яка є, по суті, першопрохідцем у складній темі дослідження українського міського фольклору. Віримо, що представлена монографія спонукатиме інших дослідників у різних регіонах України, зокрема великих міст, до нових урбаністично-фольклористичних студій.

1. *Грица С.* Функциональный многоуровневый анализ народного творчества / С. Грица // Методы изучений фольклора : сб. науч. трудов. — Л., 1983. — С. 45—53.
2. *Каргин А.С.* Фольклор в современном культурном пространстве / А.С. Каргин // От конгресса к конгрессу. Навстречу Второму Всероссийскому конгрессу фольклористов : сб. материалов. — М. : Гос. республ. центр русского фольклора, 2010. — С. 22.
3. *Кирчів Р.* Український фольклор Львова / Р. Кирчів // Przed 100 laty i dzisiaj. Ludoznawstwo i etnografia między Wiedniem, Lwowem, Krakowem a Pragą: (LXXIV Walne Zgromadzenie Delegatów RTL, Kraków, wrzes. 1998 r.) : materiały z sesji naukowej. — Kraków, 1999. — S. 95—106.

Інформації

Роман ЯЦІВ

ШЕДЕВРИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО У ЛУВРІ

Листопад 2012 року має добрі шанси потрапити в майбутні довідники з історії української мистецької культури: у Луврі, найбільшому музеї Парижа та в одному з найвідоміших у світі центрів вивчення світової культурної спадщини, відкрилася виставка творів Йоганна Георга Пінзеля — віртуоза пізньобарокової скульптури в Україні. Подія викликала небувале зацікавлення в культурно-мистецьких колах усієї Європи, на що вказують численні репортажі та фахові коментарі після ознайомлення з експозицією. Представники української влади теж надали велике значення цій ініціативі музейників, приїхавши на відкриття в доволі представницькому складі. Пожвавлення розмов про видатного українського митця супроводжувалося подячними словами видатному музейнику Борисові Возницькому, який усі останні роки свого життя наближав цю подію, але так і не дочекався тріумфального успіху його зачину серед західноєвропейських мистецтвознавців.

Навіть в такому гомінкому та динамічному в культурно-мистецькому житті мегаполісі, яким є сьогодні Париж, приїзд «гранда» українського мистецтва стало помітним. На це вказували великі банери, встановлені на підходах до Луврського комплексу, уся система внутрішньої навігації по музею, а також сама емоційна атмосфера серед відвідувачів поблизу палацової каплиці, де й розгорнено мистецький матеріал з України. Зазвичай у Луврі водночас показується кілька виставок, крім сталої частини експозиції. Паралельно до виставки Й.Г. Пінзеля експонувалася велика, дуже добре опрацьована концептуально та науково-методологічно, виставка «Рафаель та його доба», для якої зібрано твори з усіх найбільших музейних колекцій світу. Такий ситуативний контекст виставки був не стільки випадковим збігом обставин, як рівнозначністю факту появи феномену Пінзеля на західноєвропейському історико-культурному ґрунті.

Виходячи з того, спеціальну увагу можна звернути на реакцію окремих коментаторів французьких видань про естетичні особливості мистецтва галицького митця. «Стиль Пінзеля — блискучий, близький до стилю скульпторів Золотого віку німецького бароко, — є зразком естетики, яку рідко можна побачити у Франції, — вважає один з авторів. — Митець вирізняється на тлі сучасників власною індивідуальністю: емоційна, яскраво виражена жестикуляція, наголошена експресивність, дуже індивідуальне характеризування складок» (цит. за: [1]). «Для нас є честю приймати цього

«врятованого» від невідомості митця, чий особливий стиль нагадує німецьких скульпторів Золотого віку, із непідробним особистим почерком. Із його дерев'яних скульптур народжуються персонажі з витонченими жестами, вираженою експресивністю», — сповіщає інше джерело (цит. за: [1]).

30 скульптур, з якими ім'я українського автора вписується в конфігурацію мистецьких явищ усієї Європи, стали справжньою сенсацією для багатьох зарубіжних дослідників. Це покладає більшу відповідальність на українських вчених, які за останній час доклали зусиль до вивчення цієї проблематики. Найновіше свідчення цього — поява мистецького альбому «Таїна Пінзеля» тернопільського мистецтвознавця і музейника Віри Стецько. Видання, яке сьогодні продається у Луврі разом зі спеціально підготовленим до виставки каталогом, є не лише репрезентативним, але й якісно новою спробою інтерпретації творчої спадщини видатного митця. Свою книгу авторка присвятила світлій пам'яті Бориса Возницького. Ще один захід, присвячений видатному музейнику й ініціатору виставки Й.Г. Пінзеля у Луврі, відбувся 22 листопада 2012 року в Культурно-інформаційному центрі при Посольстві України у Франції, з ініціативи культурно-громадського діяча Олега Коваля. На вечорі виступили мистецтвознавці, художники зі Львова, а також донька Б. Возницького, теперішній Генеральний директор Львівської національної галереї мис-

тецтв Лариса Разінкова. В просторі великого європейського міста, одного з центрів світової мистецької культури розмови про видатних українців — Пінзеля та Возницького — набули високого культуротворчого сенсу. Ці заходи, після тріумфальних виступів у Парижі Марії Башкирцевої, Олександра Архипенка, Михайла Бойчука, Олександра Кошиця та інших яскравих постатей українського мистецтва, продовжили традицію активних творчих маніфестацій українського культурного досвіду, який, як це можна було переконатися і тепер, є інтегральною частиною загальноєвропейського мистецького процесу.

1. *Куровець О.* Officiel-galeries-musees: «Зразок естетики, яку рідко можна побачити у Франції» // День. — К., 2012. — 30 листопада.